



universität
wien

Diplomarbeit

Umdeutung von Autorität. Zur Kommunikation eines
Konzepts literarischer Traditionsbildung in Ludwig
Tiecks Vorrede zu den *Gesammelten Schriften* von
J.M.R. Lenz

Verfasser

Wieland Neuhauser

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: A.o. Univ. Prof. Dr. Franz Eybl

Inhalt

1. Einleitung	5
2. Kommunikationen über Literatur in Tiecks Lenz-Vorrede.....	22
2.0 Gliederung.....	22
2.1 Der Verlag	24
2.2 Das Kommunikationsmodell.....	26
2.3 Disposition.....	29
2.4 Die Nation als Kategorie von Literaturgeschichte.....	41
2.5 Moral als Parameter der literarischen Kritik. Ein „Brief aus der Zukunft“	66
2.6 Zur Funktion der dramatischen Wirkung bei den Modernen. Problematisierung der dramatischen Gattungsnormen.	90
3. Der Erfahrungshorizont der Lenz-Vorrede	105
3.1 Goethes Arbeit am eigenen literarhistorischen Mythos: Das Epochenmodell in Dichtung und Wahrheit.	105
3.2 Wissenschaftliche Kommunikationen über Literatur: Philologie und Literaturgeschichtsschreibung.	118
Literaturverzeichnis	129
Quellen	129
Forschungsliteratur.....	134
Anhang.....	142
Zusammenfassung.....	142
Der Autor	144

1. Einleitung

Der Dichter und Dramaturg des Dresdner Hoftheaters Ludwig Tieck war zeitlebens auch Sammler und Leser von Texten der literarischen Überlieferung weit über den zeitgenössischen oder lokalen, auch nur europäischen Horizont hinaus. Dieses Interesse ist in seinem umfangreichen kritischen Werk außergewöhnlich produktiv geworden, parallel zu oder in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Übersetzer und Herausgeber. Neben den Übersetzungen spanischer und englischer Literatur, zumal des *Don Quijote* von Cervantes und Dramen von Shakespeare, entstehen so eine Reihe von Abhandlungen, Vorreden und Kritiken über Bau- und Funktionsweise jener Werke und vor allem deren historische Produktions- und Rezeptionsbedingungen.¹ Die Bemühungen um die Vermittlung der deutschen literarischen Tradition beginnen 1803 mit der Edition der *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*, beschränken sich aber nicht auf die mittelalterliche Tradition, sondern finden ihren Niederschlag auch in Editionen von Werken der Neueren, seien es die fünf Auflagen der Schriften von Novalis (1802–1846) oder die Erstausgaben von Maler Müller (1811), Heinrich von Kleist (1821) und Jakob Michael Reinhold Lenz (1828). Tieck versieht alle diese Projekte mit mehr oder weniger umfangreichen Einleitungen, die sein Unternehmen rechtfertigen² und erklären als Teil eines Projekts literarischer Traditionsstiftung. Ungeachtet seiner literarhistorischen und ästhetischen Positionen sind ihm mit den Ausgaben von Kleist und Lenz zweifellos essentielle Beiträge zur Rettung beinahe vergessener Literatur für die Nachwelt gelungen.

Tieck war, in solcher Funktion als Übersetzer, Herausgeber und Kritiker, durchaus einer jener „Liebhaber“, die innerhalb der seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts immer dichter werdenden Kommunikation über Texte der deutschen literarischen Tradition, zumal des Altertums, zunehmend marginalisiert werden, zugunsten Vertretern einer sich über selbstreferentiell bestimmte wissenschaftliche Kriterien ausdifferenzierenden Disziplin.³ Er ist jenem Kreis von romantischen

¹ Vgl. dazu: Marek Zybur: Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee einer „deutschen Weltliteratur“. Heidelberg 1994.

² Die Einleitungen sowohl der Kleist- als auch der Lenz-Ausgabe verraten Rücksichten auf Goethe. Vgl. ebd., S. 175 ff. und S. 191.

³ Vgl. Rainer Kolk: Liebhaber, Gelehrte, Experten. Das Sozialsystem der Germanistik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1994, S. 48–114.

Autoren zuzurechnen, die durch ihre Beschäftigung mit dem Mittelalter jene Texte aus dem Altertum einer breiteren Öffentlichkeit überhaupt erst bekannt machen, und dies ist sicherlich nicht zuletzt einem Sendungsbewusstsein bzw. einem Selbstverständnis als Vermittler von Tradition zu verdanken, wie es etwa August Wilhelm Schlegel in seiner Kritik von Jacob und Wilhelm Grimms *Altdeutschen Wäldern* charakterisierte und wonach es geboten sei,

„auch solche Leser in hinreichender Anzahl zu gewinnen, die neben einer leichten Belehrung Unterhaltung begehren; und hierauf scheinen uns die Herren Grimm nicht eben sonderliche Sorgfalt gewandt zu haben. [...] Die Hrn. Gr. haben in den *Altdeutschen Wäldern*, wie in ihren früheren Arbeiten, einen nicht geringen Scharfsinn, eine ausgebreitete Belesenheit, einen unermüdlischen Fleiß in Aufspürung auch des Unbemerktesten bewährt. Weniger ist der Vortrag zu rühmen. Sie schreiben ausschließlich für Kenner; sie setzen vieles als bekannt voraus, was auch dem Gedächtnisse des Kenners nicht immer gegenwärtig ist; sie begnügen sich mit eilfertigen Andeutungen, wo eine ausführliche Entwicklung nöthig wäre.“⁴

Die Philologisierung der germanistischen Fachwissenschaft mit ihrer Orientierung an den Methoden der renommierten Altphilologie⁵ betrifft jedoch vorerst vor allem die Beschäftigung mit Texten des deutschen Altertums. Die Ächtung der Liebhaber und Dilettanten⁶ trifft zunächst nicht die Herausgeber und Kritiker der neueren Literatur, über deren Kennzeichen und Kriterien der philologischen Auseinandersetzung noch keine einheitlichen Übereinkünfte bestehen, die als Gegenstandsbereich der wissenschaftlichen Germanistik auch noch keineswegs klar definiert ist zu dieser Zeit. Tieck ist jener Generation von Romantikern in der Tradition des „Generalisten“⁷ A.W. Schlegels zuzurechnen, die, unmittelbar vor der Verfestigung autoreferentiell definierter Disziplinengrenzen und der Adaptierung und Aneignung philologischer Standards, diesem Prozess skeptisch bis ablehnend gegenüberstand. Seinen Niederschlag findet dies etwa in der zweimaligen

⁴ August Wilhelm Schlegel: Rezension *Altdeutsche Wälder*. In: Ders., *Sämmtliche Werke*. 12 Bände. Hg. v. Eduard Böcking. Bd. 12, Leipzig 1847, S. 383–426, S. 384.

⁵ Vgl. Johannes Janota (Hg.): *Eine Wissenschaft etabliert sich: 1810–1870*. Tübingen 1980 (= *Deutsche Texte* 53) (*Texte zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik* 3), Einleitung, S. 32 ff.

⁶ Vgl. die auch den Beifall Jacob Grimms findende Kritik Lachmanns aus dem Jahr 1820 an dem Berliner Geographen, Blindenlehrer und Germanisten August Zeune: „Wer fleissig, ohne selbst zu forschen, nur von anderen gelernt hat, der warte, bis die Forschenden in wichtigem nicht mehr zweifeln. Wollen Unwissende lehren, die, von nichtiger Lust angereizt, arbeitscheuen Liebhabereifer, und wohlgemeinte, aber eitele und erfolglose Betriebsamkeit sich als Verdienst anrechnen; die Verachtung ihrer Schüler stürze sie, die jetzo leicht zu durchschauen sind, von dem Stuhle des Hochmuts.“ In: Karl Lachmann: *Vorrede zur Auswahl aus den hochdeutschen Dichtern des dreizehnten Jahrhunderts. Für Vorlesungen und zum Schulgebrauch*. In: Ders., *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*. Hg. v. Karl Müllenhoff. Berlin 1876, S. 157–176, S. 171 f.

⁷ Vgl. Uwe Meves: *Zum Institutionalisierungsprozess der Deutschen Philologie: Die Periode der Lehrstuhllerrichtung (von ca. 1810 bis zum Ende der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts)*. In: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1994, S. 115–203, S. 131.

Ausschlagung des Angebots einer Professur durch Tieck, jener für die „Geschichte der Litteratur und insbesondere der neuern Sprachen“ 1818 in Berlin, sowie jene aus dem Jahr 1826 durch die Universität München, die ihn nicht einmal damit ködern konnte, dass sie ihm in der Bestimmung des Lehrfaches freie Hand gewährt hätte.⁸ Während sich Tiecks Abscheu vor der „Tyrannei des Systems“ in „Sachen des Geschmacks und der Kunst“⁹ als roter Faden durch seine kritischen Schriften und Essays zieht, sucht er bei seinen zahlreichen übersetzerischen und editorischen Unternehmungen Sinn zu stiften, indem er die Zeugnisse der literarischen Überlieferung einreicht in die Geschichte der Poesie, die also mehr ist als eine bloße Abfolge von Werken, vielmehr selbst einen Mythos darstellt, den die Werke, als ihr Medium, transportieren, das heißt: erzählen und damit dem Verständnis der Leser zugänglich machen. Die Tätigkeit des Edierens: das Aufspüren, die Sammlung von Textzeugen, ihre Benennung innerhalb des zeitlichen und räumlichen Umfeldes und die Herausgabe von geordneten Werken werden Tiecks Selbstverständnis als Traditionsvermittler, welcher dem kulturellen Gedächtnis seiner Nation gegenüber verpflichtet ist, besser gerecht als alle theoretischen Versuche einer Wertbestimmung von Texten durch deren wissenschaftliche Analyse auf die Erfüllung irgendwelcher systematischer Anforderungen hin. Die poetischen Werke sind selbst die semantisch aufgeladenen Bedeutungseinheiten der *einen* Literaturgeschichte. Traditionsvermittlung besorgt deren mediale Aufbereitung, die Verbreitung. Marek Zyburas verortet die Wurzeln dieser Programmatik in der „frühromantischen Idee der Weltliteratur“¹⁰. In seinen kritischen Schriften legt Tieck jenes Programm dar. Eine davon, die Vorrede zu den *Gesammelten Schriften von Jakob Michael Reinhold Lenz*, die Tieck im Jahre 1828 im Verlag Georg Reimer herausgibt und zwanzig Jahre später in den zweiten Band seiner *Kritischen Schriften* unter dem Titel *Goethe und seine Zeit* aufnimmt, bildet den Gegenstand dieser Arbeit.

Die 139 Seiten lange Vorrede kommt auf die Texte von Lenz oder ihren beinahe vergessenen Autor nur wenig zu sprechen und musste für „alle, die etwas über

⁸ Vgl. ebd., S. 135. Vgl. auch: Achim Hölter: Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie. Heidelberg 1989, S. 110 ff. und 120 ff. Vgl. weiters: Gisela Brinker-Gabler: Tieck und die Wissenschaft. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1976, S. 168–177.

⁹ Ludwig Tieck (Hg.): *Gesammelte Schriften von Jakob Michael Reinhold Lenz*. 3 Bde. Berlin 1828, Einleitung, S. XI. In Folge als GS gekennzeichnet.

¹⁰ Marek Zyburas: Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. A.a.O., S. 17.

Lenz erfahren wollten, eine Enttäuschung gewesen sein“.¹¹ Anders als bei den langwierigen Arbeiten über Shakespeare oder Calderón, wo philologische Detailtreue zur Auffindung einer historischen Wahrheit unabdingbar ist, gilt für die Neuauflagen der Schriften von Lenz, Maler Müller oder Kleist das Interesse weniger der historischen Plausibilität als ihrem literarhistorischen Kontext. Eigentliches Thema der Vorrede, auf das Lenz durch den gemeinsamen historischen Ort hinführt, ist Goethe bzw. dessen beobachteter und möglicher Rang in der Literaturgeschichte und die Bedingungen dieser beobachteten und möglichen Lektüre der Schriften von Goethe. Die Vorrede kommuniziert über Literatur und vor allem über Kommunikationen über Literatur. Ihre Kommunikationen basieren auf Beobachtungen.

Meine Arbeit versteht sich als Beobachtung dieser Beobachtungen. Sie will sie beschreiben vor dem Hintergrund moderner Kommunikationsbedingungen von Literatur innerhalb einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft.

Ein durch seinen hohen Abstraktionsgrad und die „Trennschärfe der Definitionsversuche“¹² bestechendes literaturwissenschaftliches Modell, diese Kommunikation von Literatur bzw. über Literatur zu beschreiben, bietet meines Erachtens jenes der Bochumer Gerhard Plumpe und Nils Werber, das – inspiriert von der Systemtheorie Niklas Luhmanns – moderne Literatur ausschließlich als ein „soziales Kommunikationssystem“¹³ begreift und untersucht. Demnach entstand erst im 18. Jahrhundert „als Resultat eines lange währenden Differenzierungsprozesses ein ‚autonom‘ prozessierendes Kommunikationssystem ‚Kunst‘, das alle anderen Kommunikationssysteme als Umwelt behandelt, also etwa moralische, juristische, religiöse oder politische Relevanzkriterien in seinem Geltungsbereich einklamern kann“.¹⁴ Infolge der „Notwendigkeit, Weltkomplexität selektiv zu reduzieren“¹⁵, bildeten sich in der Gesellschaft kommunikative Mechanismen heraus, deren wichtigste Kategorie die Differenz darstellt. Eine Folge war die funktionale

¹¹ Eckhard Faul/Christoph Weiss: Ferdinand von Ecksteins Aufsatz „Oeuvres dramatiques de Lenz“ in der Zeitschrift „Le Catholique“ (1828). Ein unbekanntes Zeugnis der Lenz-Rezeption im 19. Jahrhundert. In: Lenz-Jahrbuch 7 (1997), S. 51–88, S. 52.

¹² Gerhard Plumpe/Nils Werber: Umwelten der Literatur. In: Dies. (Hg.): Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft. Opladen 1995, S. 9–34, S. 9.

¹³ Ebd., S. 10.

¹⁴ Gerhard Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 1: Von Kant bis Hegel. Opladen 1993, S. 22.

¹⁵ Gerhard Plumpe: Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen 1995, S. 35.

Ausdifferenzierung von autopoietischen¹⁶ Kommunikationssystemen und Subsystemen wie Wirtschaft, Recht, Religion, Pädagogik, Wissenschaft und eben auch Kunst und Literatur, die sich über bestimmte Leitdifferenzen von den anderen Systemen absetzen, indem sie „die System/Umwelt-Unterscheidung im System [...] wiederholen“¹⁷:

„in der modernen Systemtheorie ist ein System weniger die strukturierte Einheit seiner Elemente, sondern weit eher die eine Seite einer Differenz, deren andere Seite die ‚Umwelt‘ ist. Man unterscheidet auch ‚Differenz‘ von ‚Identität‘, d.h. von dem, was das System sich zurechnet. In der Systemtheorie ist also die Kategorie der Differenz, die etwas als dieses oder jenes, aber nicht als dieses und jenes, als System oder als Umwelt, aber nicht als System und Umwelt, beobachtbar macht, die primäre Kategorie. Nur weil System und Umwelt gleichursprünglich aus der Differenz auftauchen – es weder ein System ohne Umwelt noch eine Umwelt ohne System gibt –, werden stabile Unterscheidungen und tradierfähige Informationen möglich. Jede Beobachtung ist im Kern eine Unterscheidung, also positionsabhängig, und unter bestimmten Umständen differenzieren sich diese ‚Beobachtungspositionen‘ in der Gesellschaft zu erfolgreich operierenden Systemen aus, die das Kriterium ihrer Beobachtungstechnik stabil reproduzieren“.¹⁸

Die entscheidenden Kategorien zur Beschreibung der Systeme und ihrer Abgrenzung gegenüber ihren Umwelten, also den anderen Systemen, sind erstens ein *symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium*, zweitens ihre *Codierung* und drittens ihre *Funktion*.

Als *symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium* kommt im Teilsystem Kunst mit seinem Subsystem „Literatur“ nur das „Werk“ in Frage, verstanden jedoch nicht als Einheit, sondern wiederum als Differenz, nämlich als Differenz von Medium und Form, wobei die Formgebung die notwendige Komplexitätsreduktion besorgt:

„‚Medium‘ soll die lockere Kopplung von Elementen genannt werden, ‚Form‘ die strikte, die das ‚Medium‘ rigidisiert, dichter koppelt. Der erzähltheoretische Unterschied von ‚Geschehen‘ und ‚Geschichte‘ mag diese Differenz erläutern: als lockere Kopplung seiner Elemente fungiert das ‚Geschehen‘ als Medium, das die ‚Geschichte‘ formiert, dichter koppelt – und zwar durch wohlherwogene Selektionen.“¹⁹

Die Differenzierung von Medium und Form erfolgt nun nach einem system-spezifischen Schema, nämlich über einen *binären Code*, welcher die Kommunikation des Werkes leitet. Anders als Luhmann, der als solche Leitdifferenz für

¹⁶ Der vor allem in der Biologie erfolgreiche Begriff „Autopoiesis“ wird von Luhmann wie folgt definiert: „Der Begriff bezieht sich auf (...) Systeme, die alle elementaren Einheiten, aus denen sie bestehen, durch ein Netzwerk eben dieser Elemente reproduzieren und sich dadurch von einer Umwelt abgrenzen – sei es in Form von Leben, in der Form von Bewußtsein oder (im Falle sozialer Systeme) in der Form von Kommunikation. Autopoiesis ist die Reproduktionsweise dieser Systeme.“ Vgl.: Niklas Luhmann: Ökologische Kommunikation. Opladen 1986, S. 266.

¹⁷ Gerhard Plumpe: Epochen moderner Literatur. A.a.O., S. 46.

¹⁸ Ebd., S. 34.

¹⁹ Ebd., S. 48.

das System „Kunst“ die Unterscheidung von „schön“/„hässlich“ vorgeschlagen hat, schlagen Plumpe und Werber den Code „interessant“/„langweilig“ vor. Die Codewerte bestimmen die Möglichkeiten und Grenzen der systeminternen Kommunikation. Plumpe argumentiert seine Präferenz für die Unterscheidung „interessant“/„langweilig“ gegenüber „schön“/„hässlich“ u.a. damit, dass „die Differenz ‚schön‘/‚hässlich‘ jener Beobachtung zugrunde [liege], mit der die Ästhetik Kunst und Literatur wahrnimmt“.²⁰ Anders als Luhmann sieht er nämlich in der Ästhetik nicht die Reflexionstheorie der Kunst, sondern jene Rede der Philosophie, in der eben die Philosophie „die Kunst seit ihrer Ausdifferenzierung im 18.Jahrhundert“²¹ hinterfrage bzw. beschreibe. Folglich sei „die Ästhetik – dirigiert von ihrem Code ‚schön‘/‚hässlich‘ – eine Fremdbeschreibung und keine Selbstbeschreibung des Kunstsystems“.²² Gestützt wird diese These von der Beobachtung, dass in der Geschichte der Ästhetik als philosophische Disziplin der Kunstbetrachtung, von Schiller über Hegel bis zu Adorno, das „Schöne“ allzu oft an das „Wahre“ gekoppelt wird. Diese über den Binärcode „wahr“/„falsch“ differenzierende Kommunikation entspricht nur der Tatsache, dass die Philosophie ein Subsystem nicht der Kunst darstelle, „sondern der Wissenschaft, insofern und insoweit ihre Aussagen ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ zu sein beanspruchen“.²³ Plumpe spricht hier von der Übercodierung des Codes „schön“/„hässlich“ von dem wissenschaftlichen „wahr“/„falsch“, mittels der in der modernen Gesellschaft über Kunst und ihre möglichen Funktionen für andere Systeme gesprochen werden kann, jedoch keine anschlussfähige künstlerische bzw. literarische Kommunikation möglich ist.

Solche Anschlussfähigkeit unterscheidet nämlich die moderne Kommunikation von der vormodernen Kommunikation der stratifikatorisch strukturierten Gesellschaft, aus welcher sich die moderne Gesellschaft im 18. Jahrhundert ausdifferenziert hat, hin zu einem System von autonomen und funktional differenzierten, das Kriterium ihrer Beobachtungstechnik stabil reproduzierenden Teilsystemen, in welchem die sozialen Bereiche des Guten und Wahren, des Nützlichen oder Schönen bzw. von deren Gegenspielern streng geschieden werden. Die alteuropäische Archäologie des Wissens war in antiken Paradigmen verwurzelt, zu denen – in Sachen Literatur – prominent die *Poetik* des Aristoteles zählte: Dieser

²⁰ Ebd., S. 52.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd.

hatte die Dichtkunst zwar gegen Platons moralischen Vorwurf der Lüge rehabilitiert, dies jedoch mit Argumenten, die wie die kritisierten von Platon selbst auch moralisch codiert waren. Im Gegensatz zu Platon hatte sein Mimesis-Konzept mit seiner Katharsis-Lehre die religiösen und moralischen Codes „wahr“/„falsch“ und „nützlich“/„schädlich“ bloß positiv programmiert.

Eine Selbstreferenz der Kunst, ihre systemimmanente *Reflexion*, wie sie Luhmann auch der ästhetischen Kommunikation zuschreibt, findet in Plumpes Modell hingegen nur innerhalb des Kunstwerks selbst statt, wird geradezu ein Kennzeichen moderner Kunst:

„Moderne Kunst und Literatur erweisen das Gelingen ihrer Ausdifferenzierung gerade auch darin, dass die reflexive Einstellung für sie habituell wird. Jede Selektion, d.h. Sinnfiguration, die sie vollziehen, weiß sich als Kunst und nicht etwa als Natur oder Politik, Glaube oder Wissenschaft. Moderne Literatur ist Literatur, die weiß, daß sie Literatur ist.“²⁴

Als Beispiel solcher literaturimmanenter Reflexivität nennt Plumpe die „Differenz von Rahmen- und Binnenerzählung“ der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts, in welcher diese „z.B. ihre besondere Auffassung des Unterschieds von ‚Umwelt‘ und ‚Kunstsystem‘“²⁵ inszeniere.

Die dritte Hauptkategorie systemtheoretischer Beschreibungsmodelle ist schließlich die *Funktion*. Die Grenzen zwischen den modernen ausdifferenzierten Systemen ergeben sich ja gerade durch deren spezifische, um 1800 ausdifferenzierte Funktionen. Als spezifische Funktion der Kunst bzw. Literatur im modernen Kunst- bzw. Literatursystem haben Plumpe und Werber, wiederum in Abkehr von Luhmann²⁶, die „Unterhaltung“ vorgeschlagen, die sich im „Zusammenhang der

²⁴ Ebd., S. 58.

²⁵ Ebd.

²⁶ Für Luhmann liegt die Funktion von Kunst im Kontingenzerweis, „in der *Konfrontation der (jedermann geläufigen) Realität mit einer anderen Version derselben Realität*. Die Kunst läßt die Welt in der Welt erscheinen, und wir werden noch sehen, daß dies mit Hilfe der Ausdifferenzierung von Form und Kontext, also mit Hilfe einer kunstimmanenten Unterscheidung geschieht. Darin liegt ein Hinweis auf die *Kontingenz* der normalen Realitätssicht, ein Hinweis darauf, daß sie auch anders möglich ist. Schöner zum Beispiel. Oder weniger zufallsreich. Oder mit noch verborgenem Sinn durchsetzt. (...) Im Ergebnis scheint die *Funktion von Kunst* dann schließlich in der Herstellung von Weltkontingenz zu liegen. Die festsitzende Alltagsversion wird als auflösbar erwiesen; sie wird zu einer polykontexturalen, auch anders lesbaren Wirklichkeit – einerseits degradiert, aber gerade dadurch auch aufgewertet. Das Kunstwerk führt an sich selbst vor, daß und wie das kontingent Hergestellte, an sich gar nicht Notwendige schließlich als notwendig erscheint, weil es in einer Art Selbstlimitierung sich selbst alle Möglichkeit nimmt, anders zu sein“. Zitiert nach: Gerhard Plumpe: Epochen moderner Literatur. A.a.O., S.54 f.

Plumpe wendet gegen dieses Konzept ein, dass von einer solchen Funktion allenfalls dann ausgegangen werden dürfte, wenn sie gesellschaftlich notwendig wäre, „wenn die Gesellschaft dieses Bewußtsein ihrer Kontingenz ansonsten nicht hätte und sich, etwa als Folge eines göttlichen Willens oder als Ausdruck einer natürlichen Ordnung bzw. als Resultat kategorischer

Entstehung spezifisch ‚freier Zeit‘²⁷ von ihrem in Horaz’ berühmter Formel des *prodesse et delectare* festgeschriebenem Zwilling, der Belehrung bzw. dem Nutzen, abgekoppelt hat. Zusätzlich und unabhängig von der systemspezifischen Funktion können Kunstwerke als Kommunikationsteilnehmer in einem zwar operativ geschlossenen, nichtsdestoweniger beobachtungsoffenen System auch Referenzen zu anderen sozialen Systemen herstellen, „Leistungen“ für diese erbringen:

„für das Wirtschaftssystem sind Kunstwerke z.B. als Geldanlagen oder als verkaufsträchtige ‚Bestseller‘ relevant; das Erziehungssystem verschleißt unsere Literatur mit seiner Vorstellung von ‚ergiebigter Interpretation‘ in Deutschstunden und germanistischen Seminaren; das politische System nutzt entsprechende Werke zu Zwecken von Agitation oder Protest; Liebende verwenden literarische Modelle intimer Kommunikation zur Selbstdarstellung; die Philosophie schließlich ist gar auf die Idee gekommen, Kunst als privilegierte Quelle von ‚Wahrheit‘ auszugeben“²⁸

Selbstverständlich befrage ich mein Objekt nach anderen Kriterien, liegen den Aussagen andere Leitunterscheidungen zugrunde als jenen in Tiecks Text. Keine ästhetischen Aussagen sollen gemacht, sondern vielmehr deren Kommunikation beschrieben werden. Dabei meint Kommunikation immer „ein soziales Geschehen“, bei dem die zur Herstellung von Komplexitätsverringern der Umwelt und zum Aufbau von Eigenkomplexität notwendigen System/Umwelt-Unterscheidungen in drei verschiedenen Operationen erfolgen: in der *Mitteilung*, in der *Information* und im *Verstehen*:

„die Mitteilung, die mündlich oder schriftlich, gedruckt oder verschlüsselt oder wie immer vollzogen wird; die Information, die irgendeine Aussage trifft und z.B. der binären Codierung eines Kommunikationsmediums folgt; schließlich das Verstehen, d.h. jener Akt, der Information und Mitteilung unterscheidet und Voraussetzung einer Anschlußkommunikation ist, die als Differenz von Mitteilung und Information wiederum Anschlußkommunikationen, die sie verstehen, auslösen kann.“²⁹

Nur insofern gleichen sich die Beobachtungen dieser Arbeit mit der ihres Objekts, als sie auf Zusammenhänge verweisen – freilich nicht spekulativ und normativ, mithilfe des Konstrukts eines literarhistorischen Modells, sondern durch konsequente Beobachtung der Aussagen auf ihre Differentialität hin, durch die sie über ihre Programmierung hinaus auf jene möglichen Kommunikationen

Vernunftanweisungen, als notwendig und nicht als kontingent wahrnehme. Von einer solchen Selbstreflexion der Gesellschaft kann aber heutzutage keine Rede mehr sein. Vielmehr ist von einer ubiquitären, überall spürbaren Kontingenzerfahrung auszugehen: Alles könnte anders sein, als es ist.“ (Ebd., S. 55).

²⁷ Ebd., S. 56.

²⁸ Ebd., S. 58.

²⁹ Ebd., S. 39.

verweisen, die sie eben nicht realisiert haben, und auf jene tatsächlichen Kommunikationen, an die sie anschließen oder von denen sie sich unterscheiden. Der solcherart ermittelte kommunikative Zusammenhang vermittelt den Text mit anderen Beobachtungen zum selben Thema, deren Leitdifferenzen sie großteils als Teilnehmer desselben Teilsystems, der Ästhetik bzw. der philosophischen oder wissenschaftlichen Rede über Literatur, ausweisen. Solche Anschlusskommunikationen bedürfen ja keineswegs der Übereinstimmung oder Kontinuität hinsichtlich der Vorstellungen über die Bedeutung der kommunikationsleitenden Codewerte:

„Von dem binär codierten Medium der Kommunikation muß man schließlich noch seine Programmierung unterscheiden. Denn daß ein Kunstwerk ‚schön‘ oder ‚häßlich‘ sein kann, ist ja eine äußerst formale Unterscheidung, die nichts darüber besagt, was etwa ‚schön‘ oder ‚häßlich‘ eigentlich ist. (...) Entscheidend ist, daß dieser offenbare Dissens der Programme die Kontinuierungsfähigkeit jener Selektionen nicht gefährdet, die sich dem binär codierten Medium zurechnen lassen. Der Code – z.B. die Unterscheidung ‚wahr‘ / ‚falsch‘ – ist so generalisiert und kontextabstrakt, daß er die widersprüchlichsten Programme betreuen kann, zumindest solange, wie sie seine Unterscheidung den von ihnen gesteuerten Beobachtungen der Umwelt zugrunde legen. Programme wechseln – Codes bleiben stabil“.³⁰

Die Mitteilungen der Lenz-Vorrede beruhen auf Beobachtungen aus system-externer Perspektive. Die Kommunikationen der eigenen und fremden Lektüren sowie des daraus abgeleiteten programmatischen Rahmens von Lektüre sind Fremdbeschreibungen von Literatur. Der Beobachter ist mit Ludwig Tieck ein prominenter Teilnehmer an Kunst- bzw. Literaturkommunikation. Der Text der langen Einleitung ist jedoch in seiner Programmatik und seinem normativen Anspruch, seiner argumentativen Ausrichtung auf die Klärung der Gültigkeit von Kriterien literarischer Traditions- und Kanonbildung als wissenschaftlicher bzw. ästhetischer Beitrag zu erkennen, selbst dann, wenn er – wie erwähnt – seine Vorbehalte gegen systemgeleitete Disziplinierungsformen von Lektüre ausdrückt: Die Kritik der ästhetischen Perspektive und ästhetisch begründeter Ansprüche auf wahre Aussagen über Kunst und Literatur erfolgt ihrerseits in ästhetischer Rede. Als einen ästhetischen Beitrag weisen sie auch ihre Referenzen auf andere – anschlussfähige – Kommunikationen über den Beobachtungsgegenstand aus, welche ihrerseits den philosophischen „wahr“/„falsch“- oder den ästhetischen „schön“/„häßlich“-Code unterscheiden. Solche Referenztexte sind einerseits andere Lektüren der Literatur von Lenz, Goethe oder Shakespeare, andererseits Lektüren von Literaturgeschichten, die den Rang dieser Autoren bewerten.

³⁰ Ebd., S. 38.

Ich will jene externe Beobachtung von Literatur beobachten und beschreiben, sie als Teil eines bestimmten Kommunikationszusammenhangs lokalisieren und über das Auffinden der selektiven Kriterien von Poetizität einerseits das Programm ermitteln, dem sie geschuldet sind, andererseits jene anderen Programme, gegen die es sich dialogisch absetzt. Die Kommunikationsprozesse, die dabei freigelegt werden, verlaufen sowohl diachron wie synchron: Die Dialogizität von Tiecks Arbeit erweist sich in ihren Referenzen auf frühere und gleichzeitige Teilnehmer des Diskurses über Lenz, den Sturm und Drang, die Literatur und die Möglichkeiten ihrer geschichtlichen Beschreibbarkeit einerseits, wie in der Anschlussfähigkeit ihrer eigenen Kommunikationen einer normativ bzw. programmatisch formulierten Theorie über jene Gegenstände andererseits.

Das spezifische Programm, auf das Tiecks wissenschaftliche und ästhetische Argumentation abstellt, nach dem sie ihre Unterscheidungen mit spezifischen Identitätsanforderungen vollzieht und das auf einem romantischen Konstrukt von Literaturgeschichte basiert, bestimmt folglich meine Perspektive auf den kommunikativen Zusammenhang und somit die Auswahl der relevanten Referenzen.

Mit der Ausdifferenzierung von Objekt und Kommunikation von Tiecks Beobachtungen rücken jene anderen Kommunikationen des autonomen Literatur- oder Wissenschaftssystems ins Blickfeld, die ebenfalls von einem literarhistorischen Erkenntnisinteresse geleitet sind und mit welchen Tiecks Vorrede korrespondiert. Solche relevanten Referenztexte betreiben die Organisation von Textsinn bzw. literarischem Zusammenhang, sei es durch Philologie oder sei es durch Literaturgeschichte, innerhalb oder außerhalb von sich allmählich institutionell verfestigenden Disziplinengrenzen. Einerseits zählen dazu die verschiedenen Ansätze einer wissenschaftlichen Literaturgeschichtsschreibung im Gefolge der Arbeiten vor allem der Brüder Schlegel, an deren Konzept Tiecks Einleitungstext programmatisch anschließt, andererseits gehören die Kommunikationen über Goethe – sowohl seine Texte als auch seine in der deutschen Literaturgeschichte bis dahin beispiellose, auch über die Grenzen des literarischen Teilsystems wirksame Autorität – in den unmittelbaren kommunikativen Zusammenhang von Tiecks Einleitung. Dazu zählt nicht zuletzt Goethes eigenes rekonstruktives Selbstbildnis, seine Autobiographie *Dichtung und Wahrheit*, worin Goethe ein individualistisches Konzept von Geschichte bzw. Bildung entwickelte, das als

Epochenmodell Eingang in die Literaturgeschichtsschreibung in Deutschland finden sollte.

Das in *Dichtung und Wahrheit* formulierte und am Kommentar des eigenen Werks exemplifizierte – und literar- und bildungsgeschichtlich erfolgreiche – Modell, das Werk und Autor als organisch wachsende Einheit sieht, das jegliche Interpretation des Werkes auf das Leben bzw. die Bildung des Autors verweist, und umgekehrt den Bildungsgang des schaffenden Individuums über seine Werke beschreibbar macht, beglaubigte auch jene Urteile über den Jugendfreund Jakob Michael Reinhold Lenz, die diesen nachhaltig aus der Literaturgeschichte verbannen sollten und gegen die jegliches Bemühen um die Rehabilitierung von Lenz, wie Tiecks Projekt, erst einmal zu rechtfertigen war.

Abschließend sei noch meine Verwendung von Epochenbegriffen erläutert:

Friedrich Hebbel nannte Ludwig Tieck 1853 in seinem Nachruf den „König der Romantik“³¹. Sein Leben und Wirken hatte jedoch bereits mehrere der immer noch gängige Literaturgeschichten gliedernden literarischen Epochen sowie Strömungen und Tendenzen überdauert: Romantik, Klassik, Junges Deutschland, Biedermeier bzw. Vormärz. Im Bewusstsein, dass Epochenbegriffe immer Fremdbestimmungen sind, möchte ich mich im Folgenden bei der Zuschreibung von Epochenzugehörigkeit an Gerhard Plumpe's Vorschlag halten, eine „gesamteuropäisch-komparatistische Perspektive“ einzunehmen und die „Phase der sich ausdifferenzierenden Literatur zwischen 1770 und 1800 im Ganzen ‚Romantik‘ zu nennen und auf eine eigenständige, von der Romantik gar durch einen tiefen Einschnitt getrennte ‚Klassik‘, die nicht mehr umfasste, als einige Texte Goethes und Schillers aus den Jahren 1794–1805, zu verzichten.“³² Damit soll die seit dem späten 18. Jahrhundert übliche Regulierung von Literaturgeschichte durch politische Interessen³³ von einer literaturwissenschaftlichen Praxis abgelöst werden, die „ihre relevanten Epochenbegriffe aus einer eigendirektierten Literaturbeobachtung ableite[t].“³⁴

³¹ Friedrich Hebbel: Erinnerung an Ludwig Tieck. In: Ders., Sämtliche Werke. Berlin 1901 ff. Hg. v. Richard Maria Werner. 1. Abteilung, Bd. XII (1904), S. 22–25, S. 22.

³² Gerhard Plumpe: Epochen moderner Literatur. A.a.O., S. 27 f.

³³ Vgl. dazu Gerhard Plumpe's Ausführungen über die literaturgeschichtliche Kuriosität der Deutschen Klassik bzw. Weimarer Klassik, ein Epochenbegriff, der wie kein anderer durch „die Differenz zwischen Selbstverständnis und Fremdbeschreibung“ gekennzeichnet ist. Ebd., S. 11 ff.

³⁴ Ebd., S.29.

Plumpe trifft nun in seinem – ausdrücklich als eines von mehreren möglichen apostrophierten – Modell literaturgeschichtlicher Epocheneinteilung seine Unterscheidung von auf signifikante Weise zeitlich voneinander abweichenden Blöcken von Literaturen zumal über das Kriterium der Objekte bzw. Themen literarischer Beobachtung und deren jeweiligen Referenzen entweder auf das System oder dessen Umwelt. Dieses Modell orientiert sich „an Differenzierung, Reflexion, Referenz, Programmierung und schließlich an der prinzipiell nicht ausschließbaren Möglichkeit, einen auf die Literatur durchschlagenden, z.B. ‚Revolution‘ genannten Umbau der modern differenzierten Gesellschaft in Angriff zu nehmen.“³⁵

Die erste Epoche moderner Literatur, die – aus pragmatischen Gründen: d.h. in Hinsicht auf ihren „Anschluß an die europäische Literaturgeschichte“ – „Romantik“ genannt wird, umfasst, „was man sonst ‚Sturm und Drang‘, ‚Klassik‘, ‚Frühromantik‘ zu nennen gewohnt ist“³⁶, also auch jene Dichtergeneration des stürmischen Jahrzehnts der 1770er-Jahre, die den Ausgangspunkt von Tiecks Beobachtungen und Angelpunkt seiner eigenen literaturgeschichtlichen Programmatik bildet. Eine Besonderheit der Literatur des Sturm und Drang liegt in ihrer „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“: Sie trifft „auf eine noch weithin vormoderne Rezeptionshaltung“³⁷, die durch ihre Inhalte verstörte und provozierte. Die Selbstkastration im *Hofmeister*, die Geschwisterliebe im *Neuen Menoza* und natürlich Werthers Selbstmord stellten noch Zumutungen für den Leser dar, „die für sie darin lag, sich von einem sie moralisch, religiös oder politisch provozierenden Sujet gleichwohl literarisch faszinieren zu lassen – oder technisch ausgedrückt: literarische Kommunikation bereichsspezifisch zu codieren und andere Codes als unpassend zurückzuhalten.“³⁸ Jene „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ wurde in der Literatur durchaus mitreflektiert, so wie überhaupt ein hoher Grad an Reflexion ihrer Produktions- und Rezeptionsbedingungen, d.h. ihrer Autonomie, die Themen jener ersten Epoche moderner Literatur kennzeichnet.³⁹

³⁵ Ebd., S. 60.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., S. 65.

³⁸ Ebd., S. 66.

³⁹ Gerhard Plumpe beschreibt die wichtigsten Entwicklungsstufen dieses Bewusstseins von Autonomie wie es in romantischer Ästhetik, beginnend bei Karl Philipp Moritz, seinen Niederschlag gefunden hat. Dessen Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* versucht, das Mimesis-Prinzip für die moderne Genie-Ästhetik zu retten, indem er es gleichsam paradoxiert: „Denn zwar soll die Literatur weiterhin nachahmen: was sie aber nachahmen soll, das könnte man nun als eigendirektiertes Weltprogramm bezeichnen, auch wenn ihm religiöse Motive eignen mögen. Denn die ‚Welt‘, die der Literatur zur Nachahmung aufgegeben wird, ist ganz aus der Erfahrung der

Romantische Kunstkommunikation versucht, die Paradoxien,⁴⁰ die sich ergeben, „wenn man die Differenz von System und Umwelt als Unterscheidung ins System wiedereinführt“⁴¹, durch die Ideen etwa einer *neuen Mythologie* oder durch *Kritik*, zu lösen. Die Kommunikation kann durch diese Konstrukte „auf die Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung transferiert werden“, damit seine „Bestimmungen als Selbstbestimmungen kenntlich“ machen und der Notwendigkeit von Selbstorganisation entsprechen, die nicht weniger verlangt, als „seine eigene Kontingenz zu demonstrieren, sein eigenes Programm zu sein“⁴². Eine herausragende Technik solcher literarischer Kommunikation ist wohl die Ironie, die in Form etwa von Doppelgängern, Zwillingen oder Spiegelbildern, zum Ausdruck bringen kann, „daß Dasselbe auch anders sein kann und zu sich selbst in ein Verhältnis gesetzt werden muß.“⁴³ Die Auflösung von Identitäten schließt die „De-Ontologisierung“⁴⁴ der Gegenwart mit ein, die folglich nur mehr „prekär erfahren“⁴⁵ werden kann bzw., mit Novalis, als „Differential der Funktion der Zukunft und Vergangenheit“.⁴⁶ Die Vergangenheit hingegen „verliert sich in der Geschichte. Man kann sie vergessen oder erinnern; man muß sie, wie Friedrich Schlegel meint, prophezeien.“⁴⁷

Ludwig Tiecks theoretischer Text über die Bedingungen von Lektüre in der Moderne ist auf formaler Ebene – das Rahmengespräch, das die Vielfalt anderer Perspektiven wenigstens andeutet – einerseits die Fortsetzung romantischer Kritik im wissenschaftlichen Medium seiner Lenz-Vorrede, andererseits nimmt er Teil an jener Prophetie der Vergangenheit, kommuniziert ein romantisches Programm, das gerade in der Geschichte der Kunst Identität noch anzubieten vermag.

Kunst konstruiert. Ja, die ‚Welt‘ oder die Natur, die sich des Genies des Künstlers bedient, ist ein geschlossener Kunstzyklus, in dem sich Welt- und Werkschönheit transformiert und etwas anderes als Kunst nicht mehr bedarf.“ (Ebd., S. 77).

⁴⁰ Luhmann spricht vom Zustand eines „unresolvable indeterminacy“, einem Begriff aus dem Formenkalkül des Mathematikers Spencer Brown. Als Folge der systemtheoretischen Einsicht in die operative Geschlossenheit von Systemen und der Voraussetzung systemtheoretischer Beobachtungen, „die Selbstreferenz der Systeme und, bei sinnhaft operierenden Systemen, die Selbstbeobachtung der Systeme“ einzubeziehen, „wird auch die Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz ins beobachtete beobachtende System hineinverlagert.“ Vgl.: Niklas Luhmann: Eine Redeskription „romantischer Kunst“. In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): Systemtheorie der Literatur. München 1996, S. 325–344, S. 328 ff.

⁴¹ Ebd., S. 336.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 342.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Novalis: Fragment 417 (nach Zählung der Ausgabe von Ewald Wasmuth). Zitiert nach: Niklas Luhmann: Eine Redeskription „romantischer Kunst“ A.a.O., S. 342.

⁴⁷ Ebd., S. 343.

Friedrich Schlegels berühmte programmatische Formel bezeichnet die romantische Poesie als „eine progressive Universalpoesie“⁴⁸ und offenbart darin ein Bewusstsein von Selbstreproduktion moderner Literatur: Deren *Progressivität* verbürgt die Unabschließbarkeit aller auf Totalität zielenden Programmatik. August Wilhelm Schlegel zieht davon seine Idee von Literaturgeschichte ab:

„Man kann ohne Übertreibung und Paradoxie sagen, daß eigentlich alle Poesie Poesie der Poesie sei; denn sie setzt schon die Sprache voraus, deren Erfindung doch der poetischen Anlage angehört, die selbst immer ein werdendes, nie vollendetes Gedicht des gesamten Menschengeschlechtes ist. Noch mehr: in den früheren Epochen der Bildung gebiert sich in und aus der Sprache, aber ebenso notwendig und unabsichtlich als sie, eine dichterische Weltansicht, d.h. eine solche, worin die Fantasie herrscht. Das ist die Mythologie. Diese ist gleichsam die höhere Potenz der ersten durch die Sprache bewerkstelligten Naturdarstellung; und die freie selbstbewußte Poesie, welche darauf fortbaut, für welche der Mythos wieder Stoff wird, den sie dichterisch behandelt, poetisiert, steht folglich noch um eine Stufe höher. So kann es nun weiter fortgehen, denn die Poesie verläßt den Menschen in keiner Epoche seiner Ausbildung.“⁴⁹

Schlegel gelingt mit diesen Sätzen geradezu eine Selbstbeschreibung autonomer Systemgeschichte. In systemtheoretischer Terminologie besagt sie, „daß die Literatur ihre Reproduktion aus eigenen Ressourcen – also autopoietisch – realisiert, indem sie sich selbst als Differenz von Medium und Form behandelt und die vollzogene Form als Medium neuer Formierung nutzt.“⁵⁰

Gleichwohl ist das Weltbild der Romantik „[b]ei aller Historisierung und (wenn man so sagen darf) Prekärisierung der Zeitbegrifflichkeit (...) zu stark am Menschen ausgerichtet“, als dass es ihr gelingen könnte, „den Zeitbegriff ganz aus den Voraussetzungen der ontologischen Metaphysik herauszulösen.“⁵¹ Die Verhaftung in der Tradition metaphysischer Welterklärungsmodelle findet in allen romantischen Programmen ihren Niederschlag, deren prominenteste wohl Schillers *ästhetische Erziehung* und Schlegels *neue Mythologie* sind. Was sie verbindet, ist die Vorstellung und das Ziel einer Wiederherstellung von Totalität und Einheit von Individuum und Gesellschaft mit modernen, ästhetischen Mitteln, bei Friedrich Schlegel etwa gedacht als „eine poetische Inszenierung der Indifferenz der Differenz von Natur und Geist, Realismus und Idealismus – als den polaren Gegensätzen der Moderne.“⁵² Damit eignete sich jene *neue Mythologie*, die nichts

⁴⁸ Friedrich Schlegel: [„Athenäums“-]Fragmente. In: Kritische und theoretische Schriften. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Andreas Huyssen. Stuttgart 1978, S. 76–142, S. 90.

⁴⁹ August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über Ästhetik. Paderborn u.a. 1989 (= August Wilhelm Schlegel: Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn/München/Wien/Zürich 1989 ff. Bd.1: 1798–1803), S. 388.

⁵⁰ Gerhard Plumpe: Epochen moderner Literatur. A.a.O., S. 92.

⁵¹ Niklas Luhmann: Eine Redeskription „romantischer Kunst“. A.a.O., S. 343.

⁵² Gerhard Plumpe: Epochen moderner Literatur. A.a.O., S. 103.

anderes als einen „Mittelpunkte“⁵³ moderner Poesie meinte, in der Lesart späterer Literaturhistoriker als Bezugs- und Ausgangspunkt einer politisch motivierten Literaturgeschichtsschreibung.

Die Nachwirkung, ja Fortsetzung dieser romantischen Programme bis weit ins 19. Jahrhundert, nicht zuletzt in der Literaturgeschichtsschreibung, steht außer Frage. Ohne dies zu bestreiten, setzt Plumpe als zeitliche Marke für den Übergang von der romantischen, als der ersten Epoche moderner Literatur, zur realistischen, als der nachfolgenden, bereits das Jahr 1800. Er begründet dies damit, „daß nach 1800 die Reflexion von Ausdifferenzierung ihre Brisanz verliert, daß die Annahme von ‚Autonomie‘ selbstverständlich, sozusagen ‚paradigmatisch‘ wird, somit das Insistieren auf der Differenz von Literatur weithin akzeptiert und ihrer Beobachtung zugrunde gelegt hat.“⁵⁴ Gemäß ihrer systemspezifischen Funktion der Unterhaltung bedurfte es also anderer – neuer – Themen. Seit dem frühen 19. Jahrhundert holte sich die Literatur diese Themen zunehmend aus ihren Umwelten:

„Das ‚Reale‘ – die Umwelt – wird zur medialen Ressource für Formgewinn, wobei – und damit kommt ein entscheidender Aspekt hinein – die Differenz von Form und Medium gering sein muß; realistische Literatur entdramatisiert die mögliche Dramatik von Medium und Form.“⁵⁵

Gemäß unterschiedlicher Wahrnehmungen und Konstruktionen von Wirklichkeit entstanden unterschiedliche literarische Programme des Realismus, die es nahelegen, den Realismus des 19. Jahrhunderts nicht „– wie in der konventionellen Literaturgeschichte üblich – auf den sogenannten ‚bürgerlichen Realismus‘ nach 1848“⁵⁶ einzugrenzen. Als Alternative dazu schlägt Plumpe die Unterteilung realistischer Literatur des 19. Jahrhunderts gemäß vier verschiedenen Paradigmen von Wirklichkeitskonstruktion als Medium literarischer Formgewinnung vor: eine religiöse, eine materialistische, eine idealistische und eine szientifisch-technische. Exemplarische Vertreter dieser Programme sind Eichendorff für das religiöse, Büchner für das materialistische, die sogenannten „bürgerlichen Realisten“ für das idealistische und die Naturalisten für das szientifisch-technische.

Als bedeutsam für die Begriffsgeschichte hat sich die Diskussion des „Realismus“ in der ästhetischen Auseinandersetzung von Goethe und Schiller in den Neunzigerjahren des 18. Jahrhunderts herausgestellt: Dieser Prägung ist es zu

⁵³ Friedrich Schlegel: Kritische und theoretische Schriften. A.a.O., S. 190 f.

⁵⁴ Gerhard Plumpe: Epochen moderner Literatur. A.a.O., S. 106.

⁵⁵ Ebd., S. 107.

⁵⁶ Ebd., S. 108.

verdanken, dass „Realismus“ bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts meist „als pure Umweltkopie (...), also als ein anderes Wort für ‚Mimesis‘ oder ‚Imitatio‘“⁵⁷ verstanden wurde und somit als unkünstlerisch, weil nicht autonom.

„Im Prozess der Ausdifferenzierung neigte die Literatur verständlicherweise dazu, vorrangig ‚Autonomie‘ zu inszenieren und emphatisch eigendirierte ‚Welten‘ zu simulieren. Erst wenn ‚Autonomie‘ selbstverständlich geworden ist, wird es für die Literatur unproblematisch, sich als autonome, d.h. mit weiterlaufender Systemreferenz, auf ihre Umwelt (...) einzulassen, für ‚Realismus‘ zu optieren und nach ‚interessanten Objekten‘ Ausschau zu halten.“⁵⁸

Die literarischen Werke von Ludwig-„König der Romantik“-Tieck lassen sich keinem dieser Paradigmen zurechnen, auch noch sein Spätwerk beobachtet die Themen, auch jene aus der systemexternen Umwelt, gemäß den Bedingungen autonomer Kunstkommunikation in ihrer Vielschichtigkeit und Offenheit gegenüber unendlicher Interpretation, setzt sie – durch Beobachtung zweiter Ordnung – in ein Verhältnis zu sich selbst und ihrer Differenziertheit und löst die Paradoxien, indem er sozusagen das Paradoxe als „Wunderbares“⁵⁹ scheinen und erscheinen lässt. In seiner Vorliebe für die Brechung der Erzählerposition durch Gegenüberstellung einer Rahmen- und Binnenerzählung bedienen sich bereits der *Phantastus* und vor allem die Novellen seit den Zwanzigerjahren auf formaler Ebene derselben Mittel im Umgang mit Selbstreferenz bzw. mit den Bedingungen seiner Kommunikation wie die spätere Literatur der sogenannten bürgerlichen Realisten.

Fasziniert zeigt sich Tiecks literaturgeschichtliches Interesse von der realistischen Darstellungsweise bei Lenz, namentlich in dessen *Soldaten*. In seiner Einleitung zu den *Gesammelten Schriften* von Lenz stellt er das Werk auch Goethes Dramen positiv gegenüber, wenngleich es – stärker als diese – auf Kosten der Dramatik eine bestimmte Hauptabsicht verrät. Die überzeugende und ergreifende Art der Darstellung offenbart dafür diese Hauptabsicht als bedeutende und der dramatischen Behandlung angemessene:

„Hier will der Dichter nicht, wie in Menoza, die heiligen Vorurtheile der Religion und des Staates angreifend zerstören, sondern das Rechte und Wahre schützen und vertheidigen, indem er den Frevel, den viele ein nothwendiges Uebel nennen wollen, in allen seinen entsetzlichen Folgen, mit den lebhaftesten Farben ausgemalt, zeigt.“ (GS, S. XLIII f.)

⁵⁷ Ebd., S. 110.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Die Kategorie des „Wunderbaren“ zieht sich konstant durch Tiecks literarisches und kritisches Werk. Die vielleicht ambitionierteste ästhetische Auseinandersetzung mit ihr liefert die Interpretation von Shakespeares *Sturm* in der frühen Abhandlung *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* aus dem Jahr 1793. Vgl. auch Ralf Stamm: *Ludwig Tiecks späte Novellen. Grundlage und Technik des Wunderbaren*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1973.

Die Argumentation des besonderen poetischen Wertes solcher realistischer Darstellung bedeutender Verhältnisse von Individuum und Gesellschaft und der Konflikte zwischen individuellen und sozialen Bindungen findet wenige Jahre später eine in der programmatischen Formulierung radikale Zuspitzung in der materialistischen Wirklichkeitskonstruktion Georg Büchners:

„Der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts als ein Geschichtsschreiber, steht auch *über* Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hineinversetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere und statt Beschreibungen Gestalten gibt. Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen.“⁶⁰

Büchners Poetik verortet sich folgerichtig in genau jener literarischen Tradition, auf deren Verfestigung zu einer über die Sinnfigur der Nation hergestellten Einheit Tiecks Kommunikationen abstellen:

„Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller.“⁶¹

⁶⁰ Georg Büchner: Vermischte Schriften und Briefe. Hamburg 1971 (= Georg Büchner: Sämtliche Werke und Briefe. Hamburger Ausgabe in 4 Bänden. Hg. v. Werner R. Lehmann. Hamburg 1967 ff. Bd. 2), S. 443.

⁶¹ Ebd., S. 444.

2. Kommunikationen über Literatur in Tiecks Lenz-Vorrede

2.0 Gliederung

Der gesamte Einleitungstext lässt sich chronologisch in zehn Abschnitte von sehr unterschiedlicher Länge unterteilen:

- 1) S. I–II: Vorbemerkung mit Rechtfertigung
- 2) S. II–XVI: Vorstellung der Lektüre-Perspektiven in verschiedenen Charakteren einer „Rahmenhandlung“ und Abwägung von Argumenten für und wider Lenz
- 3) S. XVI–XIX: Lektüre des *Hofmeister* v. Lenz
- 4) S. XX–XLV: Ein *Brief des Paradoxen*
- 5) S. XLV–XLIX: Diskussion des Briefs des Paradoxen
- 6) S. L–LIII: *Brief des Rechtgläubigen an die verbündete Gemeinde*
- 7) S. LIV–LXXXVI: *Rede oder Predigt des Paradoxen in der Gesellschaft, als alle Freunde versammelt waren*
- 8) S. LXXXVI–CV: *Der unbekannte Obere an die Loge zum Götz von Berlichingen*. Ein Brief „aus der Zukunft“
- 9) S. CV–CXII: *Schicksalsnovelle vom jungen Wolfgang und der alten Philistria*
- 10) Anhang (der in der Wiederaufnahme der Vorrede in die Kritischen Schriften fehlt):
 - a. Biographische Angaben über Lenz (mit falschem Geburtsjahr 1750!) und zur Textauswahl: S. CXIII–CXXV, darin der Abdruck von vier Briefen von Lenz an Jakob Sarasin von 1778 (S. CXVI–CXX)
 - b. Stellungnahme eines „Freundes“ (A.W. Rehberg) zur Vorrede: S. CXXV–CXXXIX

Tiecks Einleitung ist äußerlich kaum strukturiert. Gemäß den Schwerpunkten der Argumentation lassen sich drei Hauptabschnitte differenzieren, denen eine Disposition mit der Bezeichnung des Vorhabens vorangeht, und auf die der Anhang folgt.

Die ersten beiden Hauptabschnitte (Abschnitte ca. 3–5 und 6–7) bestehen größtenteils aus langen, im Vortragsmodus gehaltenen Wortmeldungen eines der fiktiven Protagonisten: des sogenannten „Paradoxen“ bzw. „Ketzers“, der als

Einziger in einem Klub von Goethe-Verehrern dessen unbedingte Autorität relativiert.

Den dritten Hauptabschnitt bildet der abschließende Beitrag eines „Zukünftigen“ aus dem Himmel, dessen Urteile durch ihre „Vogelperspektive“ unanfechtbar zu sein vorgeben und in ihrer Zukunftsperspektive die Teleologie der Argumentation belegen (Abschnitte ca. 8–9).

Die Rolle eines anderen Gesprächsteilnehmers, des „Orthodoxen“, besteht vorwiegend darin, die Argumentation durch Einsprüche und Widerrede zu stimulieren. Die marginalen Beiträge der anderen Gesprächsteilnehmer, des „Historikers“, des „Vermittelnden“ und des „Frommen“, erfüllen nur eine moderierende Funktion.

Kriterium meiner Unterscheidung der Hauptabschnitte ist die unterschiedliche Perspektive gegenüber demselben Gegenstand: Goethe. Schon allein auf Grund des dialogischen Formats der Vorrede erübrigt sich vielleicht der Hinweis, dass die Entfaltung der einzelnen Schwerpunkte der Beobachtungen keine strenge Chronologie einhält.

Auf Differenzierungen beruht auch die Entscheidung für ein bestimmtes Kommunikationsmodell bzw. das Textformat. Beobachtungen dieser formalen Aspekte der Kommunikationen sowie des Verlagsnamens als eines sekundären Textmerkmals und perigraphischen⁶² Kennzeichens programmatischer Positionen sollen den Zugang zum Text erleichtern.

⁶² Vgl. Alain Vialas Konzept einer Text- bzw. Kommunikationsanalyse auf Grundlage der soziopoetischen Merkmale von Texten. In: Alain Viala: Sociopoétique. In: Georges Molinié/Alain Viala: Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio. Paris 1993, S. 139–297, insbes. S. 202–220.

Zu diesen lektüresteuern Elementen des Textes zählt Viala unter anderem die „périgraphie“, welcher er neben Impressum auch Titel, Untertitel, Gattungssignale, Illustrationen, Angaben zum Herausgeber sowie allfällige Vorworte zurechnet. Auf Grund der für ein Vorwort untypischen Länge und hohen thematischen Selbständigkeit der Lenz-Vorrede, die sich letztlich in der isolierten Veröffentlichung als eigenständiger Aufsatz unter dem Titel *Goethe und seine Zeit* 1848 in den *Kritischen Schriften* sozusagen ganz von ihrem ursprünglichen Anlass gelöst hat, erweisen sich etwa Gattungssignale und Verlagskennzeichen durchaus als perigraphische Merkmale *auch* des Textes der Vorrede.

2.1 Der Verlag

Wie der Vermittler und Interpret von Literatur so hält auch der Verleger eine „privilegierte[] *Leser-Position*“⁶³ inne.

Die *Gesammelten Schriften von J.M.R. Lenz* erschienen 1828 im Berliner Verlag Georg Reimer. Tieck war bei Reimer sowohl als Herausgeber – so bereits 1802 zweier Bände mit Schriften von Novalis, und 1821, 1826 und 1846 von Werken von Kleist⁶⁴ –, als auch als Autor eigener poetischer Schriften unter Vertrag.

Die geschäftliche Grundlage der *Reimerschen Buchhandlung*, der vormaligen *Buchhandlung der Königlichen Realschule* in Berlin, welche Reimer schon seit 1801 in Erbpacht führte und 1822 endlich kaufte und zu der der Verlag gehörte, bildete immer noch der Absatz von Schulbüchern. Darüber hinaus gelang es Reimer, auch wissenschaftliche Literatur sowie zeitgenössische und ältere deutsche Literatur in seinem Verlagsprogramm zu etablieren. Er ist selbst mit einigen Autoren aus romantischen Kreisen befreundet und glühender Verfechter romantisch-vaterländischer Gesinnung, sein Verlag seit der Besatzungszeit der wichtigste Romantiker-Verlag in Deutschland. So zählen Achim von Arnim, E.T.A. Hoffmann, Jean Paul, Heinrich von Kleist, die Brüder Schlegel, Ernst Moritz Arndt, Johann Gottlieb Fichte, Joseph Görres, aber auch Wilhelm von Humboldt zu seinen Autoren. Wie mit dem Cotta-Verlag seit etwa 1800, gleichsam als dessen Gütesiegel, die Dichterheroen Goethe und Schiller assoziiert wurden, so stand Georg Reimer für die Ideen der Romantiker, insbesondere des Berliner Kreises um die Schlegels, Arnim oder Hoffmann.⁶⁵

Weiters unterhielt er seit dem Gründungsjahr der Berliner Universität 1810 vielerlei Kontakte zu dort lehrenden Professoren und druckte bereits seit 1804 die offiziellen Veröffentlichungen der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften. Neben dem hervorragenden Ruf, den sich das Unternehmen so

⁶³ Klaus-Michael Bogdal: *Historische Diskursanalyse der Literatur*. Opladen/Wiesbaden 1999, S. 150.

⁶⁴ Heinrich von Kleists *Hinterlassene Schriften* erschienen 1821, darunter jener *Prinz von Homburg*, welchen Reimer 1811 gegenüber Kleist selbst noch abgelehnt hat. Der günstige Erfolg veranlasste Tieck im Jahr 1826 zur Herausgabe von *Heinrich von Kleists gesammelten Schriften* in drei Teilen. Im Jahr 1846 folgten schließlich *Heinrich von Kleists ausgewählte Schriften*. Vgl. dazu Marek Zybura: A.a.O., S. 170 ff.

⁶⁵ Vgl. Roger Töpelmann: *Romantische Freundschaft und Frömmigkeit. Briefe der Berliner Verlegers Georg Andreas Reimer an Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher*. Hildesheim 1999 (= *Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Geistes- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit*, hg. v. Wolfgang Maaz und Werner Röcke, Bd. 16), S. 40 f.

innerhalb der gebildeten Öffentlichkeit erwarb, ermöglichte der auch wirtschaftliche Erfolg eine allmähliche Erweiterung bzw. Expansion: Reimer erwarb renommierte Verlage wie die von Matzdorf und Unger, war zwischen 1829 und 1831 sogar ernsthafter Anwärter für die Übernahme des Cotta-Verlags.⁶⁶ Seit 1816 richtete er eine eigene Druckerei ein und war spätestens seit etwa 1830 neben Cotta der zweifellos bedeutendste Buchhändler und Verleger Deutschlands.

Die Bandbreite der Textsorten, die Reimer produzierte, war groß genug, die geschäftliche Grundlage bildete, wie erwähnt, immer noch der Schulbuchhandel, und so war Reimer keineswegs vom wirtschaftlichen Erfolg kulturpolitischer Projekte, wie es die Herausgabe der Literatur vergangener Epochen bzw. vergessener Autoren wie Lenz darstellte, abhängig.⁶⁷

Gefährdet war die Existenz des Verlags vielmehr immer wieder durch das politische Risiko, das Reimer bewusst einging. Insbesondere während der Befreiungskriege war er bereit, sein ganzes Gewicht als einflussreicher Berliner Kaufmann in die Umsetzung eines romantisch-vaterländischen Programms zu investieren. Eine politische Spitze⁶⁸ dieses Programms bildete die Betreuung des *Preußischen Correspondenten*, einer viermal wöchentlich erscheinenden, abwechselnd von Niebuhr, Göschen, Schleiermacher und Arnim herausgegebenen Zeitung, die – vor allem während der Herausgeberschaft Schleiermachers – in Konflikt mit der Zensur geriet.⁶⁹ Aber auch während der Restaurationszeit, als Reimer etwa einen politischen Salon in Berlin unterhielt, in dem sich die Liberalen über ihre Ideen austauschten, geriet er ins Visier der königlichen Behörden und wurde – nach

⁶⁶ Vgl. Doris Fouquet-Plümacher: Georg Andreas Reimer und Johann Friedrich Cotta. In: Monika Estermann und Michael Knoche (Hg.): Von Göschen bis Rowohlt. Beiträge zur Geschichte des deutschen Verlagswesens. Festschrift für Heinz Sarkowski zum 65. Geburtstag. Wiesbaden 1990 (= Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen. Hg. v. Max Pauer. Bd. 30), S. 88–102, insbes. 94 ff.

⁶⁷ Der gute Absatz der *Hinterlassenen Schriften* von Kleist, Tiecks erster Kleist-Ausgabe von 1821, war eher eine Ausnahme. Bereits die zweite Auflage, die *Gesammelten Schriften*, verkaufte sich längst nicht mehr so gut, sodass eine dritte Auflage erst 1846 zustande kam. Vgl. dazu Marek Zybura: A.a.O., S. 170 ff.

⁶⁸ Dieses politische Engagement war nicht auf die Verlagstätigkeit beschränkt: Reimer beteiligte sich etwa an Waffengeschäften, die die preußische Landwehr gegen die Besatzer stärken sollte, nahm auch selbst aktiv an den Gefechten des Befreiungskrieges 1813/14 teil. Arndt nennt ihn später einen „vortrefflichen Schützen“. Vgl. Matthias Wolfes: Reimer, Georg Andreas, Verleger. In: Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon. Begr. und hg. v. Friedrich Wilhelm Bautz, fortgeführt v. Traugott Bautz. Herzberg 1975 ff. Bd. XVIII (2000), Spalten 1116–1126.

⁶⁹ Ebd.

Hausdurchsuchungen und Beschlagnahmen geschäftlicher und privater Papiere – mit dem Entzug der Gewerbeerlaubnis bedroht.⁷⁰

Der Verlagsname rückt Tiecks editorisches Unternehmen mithin in den Kontext der kulturellen Praxis eines reformorientierten, patriotisch gesinnten und gleichzeitig einflussreichen Teiles der bürgerlichen Öffentlichkeit.

Der Verleger der *Gesammelten Schriften von J.M.R. Lenz* gehört zu jenen sogenannten „Programmverlegern“, die wie bereits früher etwa Weygand, der wichtigste Sturm-und-Drang-Verleger, nicht nur über ein geschäftliches Interesse mit ihren Autoren verbunden sind. Indem sie durch die spezifische Auswahl eines Verlagsprogramms bzw. einer Programmschiene „stärker an der Individualisierung partizipieren“, gewinnt „auch der Verlegername eine vereinheitlichende und bedeutungstiftende Funktion im Literatursystem“.⁷¹

2.2 Das Kommunikationsmodell

Tieck hält seine Vorrede in Form eines Gesprächs unter „Freunden“, die sich regelmäßig treffen, „um über Gegenstände des Wissens und der Literatur zu sprechen“ (GS, S. II). Damit bricht er mit den formalen Konventionen der gewählten Textsorte: des *Vorworts* zu einer Sammlung literarischer Werke, die ein biographisches bzw. wissenschaftliches Erkenntnisinteresse signalisiert, vermittelt dadurch bereits durch das Format Informationen über die Positionierung im wissenschaftlichen System und gegenüber dessen Konventionen, speziell dem Dogma der Objektivität der Erkenntnisse, welche durch die dialogische Auflösung immer in ihrer Vorläufigkeit, mithin fragwürdig erscheinen.⁷² Damit signalisiert Tieck Distanz zu einem sich zunehmend als wissenschaftlich verstehenden und definierenden Diskurs über Literatur, gegenüber der „Tyrannei des Systems“ in „Sachen des Geschmacks und der Kunst“ (GS, S. XI), benutzt ein romantisches Kommunikationsmodell literarischer Kritik, das auf dem Ideal freier Geselligkeit

⁷⁰ Vgl. Doris Fouquet-Plümacher: Georg Andreas Reimer und Johann Friedrich Cotta. A.a.O., insbes. 94 ff. Vgl. auch: Dies.: Jede neue Idee kann einen Weltbrand anzünden. Georg Andreas Reimer und die preußische Zensur während der Restauration. In: Archiv für die Geschichte des Buchwesens 29 (1987), S. 3–14.

⁷¹ Klaus-Michael Bogdal: Historische Diskursanalyse der Literatur. A.a.O., S. 151.

⁷² Es ist dies ein Kennzeichen romantischer Kunst-Kommunikation mit ihrer Vorliebe für die Form, die jegliche Versuche, einen Sinn zu entziffern, wieder auf die Form zurückverweisen. Die Information von Mitteilung wird durch die Mitteilung nicht bloß transportiert, sondern liegt vielmehr in der Mitteilung. Die Romantik reagiert damit auf die Unverfügbarkeit von Einheit und Totalität. Vgl. Niklas Luhmann: Eine Rededeskription „romantischer Kunst“. A.a.O.

beruht und mit den Formeln wie „Symphilosophie“ oder „Sympoesie“ die Überwindung der Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst verflucht.⁷³ Die Lebendigkeit der Dichtung als Teil der *einen* unabgeschlossenen Poesiegeschichte wird durch ihre Bedeutungsoffenheit, die unendlich vielen Möglichkeiten von Lektüre, verbürgt. Nicht zuletzt durch ihre dialogische, literarische Form signalisiert die Lenz-Vorrede das Bewusstsein solcher Unsicherheit bzw. der Funktionsweise literarischer Traditionsstiftung, die als niemals abgeschlossenes Gespräch mit den Überlieferungszeugen immer wieder auf Aneignung bzw. Verstehen angewiesen ist.

Die Differenz zu den zunehmend institutionalisierten Formen wissenschaftlicher Kommunikationen über Literatur drückt Tiecks Argumentation nicht nur durch das gewählte Kommunikationsmodell aus, sondern vor allem durch die eigene Praxis der Traditionsvermittlung, welche die Vorrede gleichsam kommentiert, aber nicht von außen, sondern als deren integrativer Bestandteil. Das heißt: Praxis statt Theorie, Edition statt Spekulation, konkreter literarischer Kontext statt Reflexion in hermetisch geregelter wissenschaftlicher Rede mit hohem Abstraktionsgrad.

Die Dialogform verweist schließlich auch auf die Adressaten: Gemeinsam ist dem Paradoxen und seinen Gesprächspartnern das spezifische Interesse an Goethe, die Übereinkunft über die paradigmatische Funktion der Dichtung Goethes für die deutsche Literaturgeschichte bzw. die deutsche Nation überhaupt. Es sind die Verwalter der Goethe-Tradition, an die sich Tiecks Vorrede primär wendet, die zeitgenössische literarische Kritik, Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte, die zu dieser Zeit noch durch „fließende[] Grenzen“⁷⁴ voneinander getrennt sind. Indem die Beobachtungen in der dialogischen Situation ihr mögliches Publikum gleichsam in die Darstellung integrieren, bezeugen sie ein Bewusstsein des eigenen Beobachtet-Werdens, geben sie sich auch als Selbstbeobachtung zweiter

⁷³ Der erwähnte Bruch der ein klares Erkenntnisinteresse offenbarenden Rede mit dem wissenschaftlichen Kommunikationsmedium ist freilich recht künstlich und mehr signalhaft. Von Dialog kann nicht wirklich die Rede sein: Den Hauptanteil der Vorrede bestreitet ein einziger der Teilnehmer, der „Paradoxe“, der, neben dem abwesenden Freund aus dem Himmel, welcher doch im Wesentlichen die Argumentation des goethekritischen Paradoxen fortführt, die eigentlichen Informationen besorgt.

⁷⁴ Hans-Martin Kruckis: Goethe-Philologie als Paradigma neuphilologischer Wissenschaft im 19. Jahrhundert. In: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1994, S. 451–493, S. 451.

Ordnung zu erkennen, mithin ein Kennzeichen autonomer *literarischer* Kommunikation, der romantischen und jener von Tieck zumal.⁷⁵

Prominentester und bedeutendster Verwalter der Goethe-Tradition in den 1820er-Jahren war der alte Goethe selbst, der in seinen bei Cotta verlegten Werkausgaben, zumal der *Ausgabe letzter Hand*, schon zu Lebzeiten seine kulturelle Repräsentanz „für die ganze deutsche Literatur“⁷⁶ gesichert wissen wollte. In seinen autobiographischen Schriften – darunter vor allem *Dichtung und Wahrheit*, an deren Fortsetzung er um 1828 wieder schrieb, und im 1829 veröffentlichten Briefwechsel mit Schiller, der sein ästhetisches Selbstverständnis beschrieb – komplettierte er solche Wertsicherung für die Nachwelt durch ihre Erklärung im Kommentar.

Auch in dieser bestimmten Adressierung durch die Form informiert die Vorrede über ihr Programm: die Diskussion zeitgenössischer Modelle von Literaturkritik und Literaturgeschichte.

Die bedeutsamsten Anwendungen für ästhetische oder historische Aussagen über Literatur fand das Kommunikationsmodell *Gespräch* oder *Dialog* in den frühromantischen Schriften von Friedrich Schlegel, an dessen *Gespräch über die Poesie*, das erstmals im Jahr 1800 im *Athenäum* abgedruckt wurde, die formale Auflösung der Lenz-Vorrede, die langen Einzelbeiträge von Gesprächsteilnehmern, die als Briefe, Predigten bzw. Reden in einen dialogischen Rahmen gesetzt werden, frappant erinnert. Die Untertitel bei Schlegel heißen unter anderem *Rede über die Mythologie* oder *Brief über den Roman* und werden ebenfalls im anschließenden Gespräch kunstsinniger Freunde verhandelt. Goethe, dessen verschiedene Schaffensphasen, Wirkung und historischer Rang das Zentrum von Tiecks Argumentation bildet, wird auch in Schlegels *Gespräch* ein

⁷⁵ Bekannteste Beispiele Tieckscher Dramen, die das Publikum und die Reflexion von dessen Funktion textintern thematisieren, sind der *Gestiefelte Kater* oder die *Verkehrte Welt*. Niels Werber verweist aber auch auf die Novelle *Vittoria Accorombona*, wo das voyeuristische Interesse des Publikums personifiziert wird, etwa anlässlich der Errettung Vittorias vor dem Ertrinken und den daran anschließenden erotischen Phantasien ihres Retters, ein anderes Mal in einer Angstphantasie Vittorias, die das Setting ihrer späteren Ermordung vorwegnimmt und ebenfalls um die Miterzählung des eigenen und des Entsetzens ihrer Zuhörer ergänzt wird. Vgl. Niels Werber: Vom „grauenden Wohlbehagen“. Selbstbeobachtungen der Literatur bei Ludwig Tieck. Vortrag, Berlin 9.–11.4.2003. Homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Tieck.htm.

⁷⁶ So Goethe selbst in seinem Ansuchen vom 11.1.1825 um ein Privileg zum Schutz der Ausgabe letzter Hand bei der deutschen Bundesversammlung in Frankfurt. Durch „die ‚öffentliche‘ Zustimmung dieses Gremiums wurde die Edition in seinen Augen zu einer nationalen Angelegenheit.“ In: Maximilian Nutz: Das Beispiel Goethe. Zur Konstituierung eines nationalen Klassikers. In: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1994, S. 605–637, S. 614.

eigener Abschnitt gewidmet, nämlich der abschließende *Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken*.

Neben dieser auffälligen Strukturähnlichkeit knüpft Tiecks Vorrede aber auch an die Thematisierungsweise im *Gespräch über die Poesie* an, indem sie die Poesie selbst als Subjekt von Literaturgeschichte beobachtet.⁷⁷

2.3 Disposition

Noch vor Einsetzen des Rahmengesprächs rechtfertigt eine kurze Vorbemerkung das Unternehmen, also die Neuauflage der Schriften des kaum mehr bekannten Sturm-und-Drang-Dichters Lenz.

Ein Projekt, das Goethes in *Dichtung und Wahrheit* ausgesprochenes Verdikt über Lenz, und damit dessen Modell von literarischer Kanonbildung überhaupt, zu relativieren versuchte bzw. in Frage stellte, war offensichtlich ein Risiko, das neben guten Argumenten auch die Autorität einer prominenten Persönlichkeit brauchte. Tieck war so eine Berühmtheit des literarischen öffentlichen Lebens, andere, wie der Livländer Kreisarzt und Lenz' Nachlassverwalter Dumpf, der die Neuausgabe ursprünglich anregte, waren es nicht.⁷⁸ Dieser hatte sich schon früher von Livland aus stetig bemüht, das Andenken von Lenz und dessen Schriften in Deutschland zu bewahren, etwa durch die Herausgabe der Literatursatire *Pandaemonium Germanicum*. In der Hoffnung, mit der Publizierung der kleinen Schrift bei so manchem früheren Zeitgenossen die Erinnerung an Lenz zu wecken und auf diesem Weg Material für eine geplante Biographie zu erlangen, schrieb er 1817 an den Weimarer Verleger Friedrich Justin Bertuch. Bertuch seinerseits „erklärte sich sehr geneigt für Lenzens Andenken, lehnte aber seine Mitwirkung ab: ‚weil er es des Goethe's und des Großherzog's wegen nicht wagen dürfe.“⁷⁹

⁷⁷ Vgl. dazu unten S. 42 f.

⁷⁸ Gerhard Plumpe und Nils Werber verweisen darauf, dass „nur bestimmte Erkenntnisse Anschlussfähigkeit im System der Wissenschaft [erzeugen] – nämlich dann, wenn der Urheber der Erkenntnis prominent ist (...) oder wenn die Erkenntnis nicht nur plausibel, sondern auch neu und innovativ ist.“ In: Gerhard Plumpe und Nils Werber: Systemtheorie in der Literaturwissenschaft oder „Herr Meier wird Schriftsteller“. In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): Systemtheorie der Literatur. A.a.O., S. 173–208, S. 182.

⁷⁹ Georg Friedrich Dumpf an Tieck, 26.Mai/7.Juni 1820. In: Peter Müller (Hg.): Jakob Michael Reinhold Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Texte der Rezeption von Werk und Persönlichkeit. 18.–20. Jahrhundert. 3 Bände. Bern/Berlin/Frankfurt/M./New York/Paris 1995, Teil II, S. 47. Zu den Schwierigkeiten, auf die das Projekt Goethes wegen gestoßen ist, vgl. Elisabeth Genton: Ein Brief

Tiecks Vorsicht bei der Handhabung der heiklen Angelegenheit, seine weitgehende Enthaltung rigorosen Widerspruchs zugunsten einer Darlegung auf die Möglichkeiten anderer Lektüren, enthält mithin einen Hinweis auf ein Programm, für das Goethe als positive Autorität notwendig war und die sich ausdrücklich absetzt von ikonoklastischen Tendenzen wie der radikalen Goethe-Opposition wie etwa Menzels oder wenige Jahre später der Jungdeutschen.

Die vorausgeschickte Rechtfertigung steckt einen Rahmen ab für die Argumentation eines Konzepts von Tradition deutscher literarischer Literatur, das sich weitgehend ex negativo definiert, also in Abgrenzung gegenüber bestehenden Konzepten. Auf Grund des anlassgebenden Gegenstandes, der Schriften von Lenz, scheint es unumgänglich, sich gegenüber den Urteilen aus *Dichtung und Wahrheit* zu positionieren. Goethes Autobiographie bildet aber über diese spezifischen Urteile zu Lenz hinaus, auch als Modell für Literaturgeschichte überhaupt, einen zentralen Bezugspunkt für die Kommunikationen der Vorrede über Literatur und Tradition.

Sehr früh im Text, und unterstützt durch die dialogische Inszenierung, nennt die Vorrede ihr allgemeines Thema: die literarische Kritik und die Kriterien, mit denen sie Literatur in ihren verschiedenen inner- und außerliterarischen, den philosophischen oder historischen Diskursen beurteilt bzw. beschreibt. Um die zeitgenössische Kritik stehe es nämlich nicht gut:

„Denn es ist weder zu verkennen, noch abzuleugnen, daß das meiste, was sich in unsern Tagen für Kritik ausgibt, nur Leidenschaft der Partei ist, oder leicht gefasstes Vorurtheil, ein Schmeicheln der Menge und ihrer Unwissenheit, oder höchstens das Absprechen einer philosophischen Systemsucht, die ohne allen Kunstsinn und Kenntniß, das Größte wie das Kleinste, nach ihrem kurzsichtigen Eigensinn stellen und deuten will.“ (GS, S. IV)

Tiecks Kritik an der Kritik geht aber über jene Äußerungen über Literatur hinaus, welche „sich in unsern Tagen für Kritik“ ausgeben, sie meint – wie sich im Text schnell herauskristallisieren wird – insbesondere den „Meister“ Goethe selbst, nämlich dort, wo er nicht mehr poetisch, sondern wissenschaftlich oder historisch kommuniziert. Als Erstes erweist sich Goethes Defizit als Kritiker anhand seiner Shakespeare-Kritik:

„Ist nicht selbst unser großer Meister [i.e. Goethe], so viel Schönes er auch vom Briten verkündigt hat, unter denen, die eben so von diesem Genius angezogen, wie abgestoßen werden? (...) Daß auch Meister andre verkennen mögen, ist keine zu seltene Erscheinung, muß doch der

Ludwig Tiecks über die nachgelassenen Schriften von Lenz. In: Jahrbuch der Sammlung Kippenberg N.F. 1 (1963), S. 169–184.

ächte Kritiker vielleicht eben so, wie der Dichter, geboren werden und kann sein Talent wol nur ausbilden, nicht erschaffen.“ (GS, S. X f.)

Tieck nimmt – wie unschwer zu erkennen ist und später explizit beim Namen genannt wird – Bezug auf Goethes Abkehr von seiner früheren Shakespeare-Begeisterung in literarischen – wie der Hamlet-Passage im *Wilhelm Meister* – wie in theoretischen Werken, etwa dem Aufsatz *Shakespeare und kein Ende*. Er bedient sich, wie so oft, des Vergleichs, um seine Aussage sowohl zu untermauern als auch um sie in ihrer Schärfe zu mildern: stellt er doch Goethe in dessen Versagen als Kritiker in eine Reihe mit keinen Geringeren als Cervantes oder Raphael.

Das Modell literarischer Kritik, das er der zeitgenössischen Kritik und Literaturgeschichtsschreibung entgegensetzt, basiert auf einem Traditionskonzept, das Tradition als vielstimmigen dialogischen Überlieferungsprozess versteht, d.h. den Aspekt der Rezeption und mithin der Funktion literarischer Kommunikation mitreflektiert, indem es formal wie inhaltlich die dialektische Vermittlung verschiedener Einzelperspektiven anstrebt:

„denn jeder Geist eignet sich die Werke der Poesie auf eine ihm eigenthümliche und ihm geziemende Weise an, und aus den verschiedenen Richtungen, den mannichfaltigen Meinungen und Gefühlen, in die sich ein Meisterwerk den Genießenden auseinanderlegt und die es ihnen erregt, erzeugt sich, wenn diese Gesinnungen verständig ausgesprochen werden können, erst für jeden der Hörenden die wahre Fülle, und oft aus dem Widerspruch das Einverständnis.“ (GS, S. III)

Das Bewusstsein der unendlichen Bedeutungsvielfalt moderner Literatur prägt Tiecks interpretatorischen Zugriff auf die Literaturgeschichte. Textsinn bzw. Bedeutung wird als Folge von Kommunikation zwischen Werk und Leser begriffen, erst in deren Dialog über örtliche und zeitliche Grenzen hinweg generiert.

Die Deutung, um die es dem Traditionsvermittler geht, kann nicht totalitär sein bzw. überhaupt abgeschlossen, sie integriert nicht nur, ja verdankt sich sogar wesentlich auch dem „genialen Widerspruch, wunderbare[n] Mißverständniß und überraschende[n] Verständniß“ (GS, S. III). Nicht mehr der Autor allein hat die Herrschaft über Deutung und Erkenntnis des poetischen Textes inne, dieser bedarf vielmehr der kongenialen Lektüre. Tiecks spezifischer Zugang verklammert Autor und Leser über die gemeinsamen Voraussetzungen von Poiesis und Aisthesis, von ästhetischer Produktion und ästhetischer Rezeption. Die Äußerungen des *Paradoxen*, der zentralen Figur des Rahmengesprächs in der Lenz-Vorrede, bezeichnen den Spielraum der Kritik von Poesie sowie die Grenzen, bis zu denen die Entfernung von der unbedingten Verehrung einer „Orthodoxie“ (der

wichtigste Gegenspieler des Paradoxen wird folglich der „Orthodoxe“ genannt) zulässig ist. Jene gemeinsame Voraussetzung, „um einen großen und ächten Dichter zu verstehen“ sind „ein unbedingter Glaube, eine Hingebung in Liebe“ ebenso wie die Bewahrung der „eigene[n] Selbstheit, [der] ursprüngliche[n] Natur des Bewunderers“ (GS, S. V).

Die Lenz-Vorrede integriert also die Teilnehmerperspektive als Voraussetzung von Lektüre auch in die *literarhistorische* Beobachtung und stellt sich bewusst außerhalb anderer Modelle literarischer Kritik mit zunehmend wissenschaftlichem Anspruch auf Objektivierung des Gegenstandes der Betrachtung. Sie schreibt damit ein romantisches Literaturmodell fort, das die Kritik, „begriffen als Fortsetzung der Arbeit am niemals fertigen Kunstwerk in der Reflexion“⁸⁰, als eine Hauptsäule der Tradition bestimmt hat.

Tieck betont die eigene Leserperspektive, die Zugehörigkeit zu jener Gruppe des literarischen Prozesses, die für die Realisierung von Textsinn zuständig ist. Bedingung von Lektüre und damit Voraussetzung von Verständnis ebenso wie von Vermittlung ist also gerade die *Teilnahme* am Werk, nicht Distanz.

Die Charakteristik der Gesprächsteilnehmer der Einleitung, die Tiecks Positionen formulieren und adressieren, beschränkt den Adressatenkreis seiner Aussagen in diesem Sinne: Ihr kleinster gemeinsamer Nenner ist ja gerade die mehr oder minder uneingeschränkte Begeisterung für die Literatur von Goethe. Widerspruch erfolgt nur von Seiten des Paradoxen und ist im Grunde gerade durch eine besondere *Teilnahme* motiviert. Dieser Widerspruch richtet sich denn auch vornehmlich gegen die Wahrnehmung und bestimmte Modelle der Bewertung, nicht gegen die Werke selbst.

Die Reflexion der Lektürebedingungen verweist auf den wissenschaftsgeschichtlichen Kontext der beginnenden Herausbildung jenes hermeneutischen Literaturmodells⁸¹, welches von einem dialogischen Verhältnis von Texten zu ihrem Autor einerseits und zum Leser als dessen „divinatorische[m]“⁸² Interpreten

⁸⁰ Niklas Luhmann: Eine Rededeskription „romantischer Kunst“. A.a.O., S. 335.

⁸¹ Achim Hölter verweist darauf, dass „die ‚romantische‘ Hermeneutik sich parallel zur romantischen Poesie entwickelte und erst spät schriftlich fixiert wurde.“ In: Achim Hölter: Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie. A.a.O., S. 261. Zur wissenschaftlichen Hermeneutik vgl. auch Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. München 1989, S. 347 ff.

⁸² Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt/M. 1977, S. 169.

andererseits ausgeht.⁸³ Das Prozesshafte dieses Dialogs garantiert in diesem Modell jene Dynamik, die das Subjekt – also den Autor einerseits wie das Werk und seinen Leser, dessen Kosubjekt, andererseits – mit seinem Bewusstsein eines „gemeinsamen Sinnzusammenhangs“⁸⁴ und in der Folge des Vermögens von Sinnkonstitution bzw. von Signifikanz vermittelte.⁸⁵

Wenn der Herausbildungsprozess des hermeneutischen Modells ein wissenschaftsgeschichtlicher zu nennen ist, so meint Wissenschaftsgeschichte auch Medien- und Editionsgeschichte. Der Editor ist es nämlich, der die Trias Autor, Werk und Leser erst miteinander vermittelt, indem er – als Moderator und Kommentator – die „*professionelle*[] Betreuung“ der „in dem Signifikantenarrangement erscheinende[n] Totalität“ besorgt:

„Der interpretative *Kommentar* produziert eine Signifikantenkette, die als Versuch signifikativer Zuweisung ausgegeben wird. Die Signifikantenkette des Kommentars gibt sich als verstehendes Rearrangement, als *Rekonstruktion*, deren Zielpunkt in der ‚Bedeutung‘ des Textes liegt.“⁸⁶

Der Ort dieser Bedeutung liegt nun nicht im manifesten So-Sein von Texten, vielmehr in deren „noch zu entschlüsselnden Tiefenstruktur“.⁸⁷ Der Subjekt-zentriertheit des Modells entsprach die Ausrichtung der abgezogenen Sinneinheiten auf eine Identitäten bereitstellende metaphysische Ebene. Voraussetzungen dieses Modells waren „die Existenz von allgemeiner Ordnung also auch in ihrer Verborgenheit“ sowie das „individuelle Allgemeine als gemeinsamer Nenner für Autor, Text und Leser.“⁸⁸ Auf Grundlage dieser Annahme bot sich dem Kommentar die Option, dass er „über Zurechnungen von Intentionalitätsannahmen das metaphysische Sinnordnungsmodell als Interaktionsmodell reformulierte.“⁸⁹

Als solcher Kommentar formuliert die Lenz-Vorrede ein Modell von Literaturgeschichte, das implizit ein metaphysisches Sinnordnungsmodell fortschreibt. Sie tut dies zunächst als Außenstehende, als Beobachtung literarischer Kommunika-

⁸³ Zu den Anfängen der modernen Hermeneutik in den Schriften Schleiermachers und seiner Vorarbeiter Friedrich Schlegel und Friedrich Ast vgl. Peter J. Brenner: *Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen 1998 (= *Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft* 58), S. 45 ff.

⁸⁴ Vgl. Jürgen Fohrmann und Harro Müller: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1988, Einleitung, S. 10.

⁸⁵ Vollendet hat den Entwicklungsprozess dieses – bis heute gültigen – Hermeneutikmodells die Rezeptionsästhetik von Hans-Robert Jauss, indem sie die jeweiligen dialogischen Verhältnisse Autor-Werk und Leser-Werk in ein Bedingungsverhältnis setzte. Vgl. Ebd., S. 10.

⁸⁶ Ebd., S. 11.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd., S. 13.

tion. In seiner Funktion als Editor, als Arrangeur von Literatur, als Literaturgeschichtsschreiber beobachtet Tieck Literatur. Er ist nicht nur Teilnehmer des dialogischen Verstehensprozesses, den die hermeneutische Aneignung eines Werkes durch dessen Kosubjekt darstellt, sondern auch Beobachter, das heißt umgekehrt: Das Werk ist gleichzeitig Subjekt und Objekt:

„Diese Arbeit des professionellen Kommentars muß die Teilnehmerzuschreibung immer durch eine Beobachterzuschreibung ergänzen. Nur so wird eine Signifikatzuweisung möglich, die sich als wissenschaftlich kontrolliertes Bedeutungsarrangement ausgeben kann. Es ist gerade die ‚Identität‘ von Teilhabe und Beobachtung, von der ausgegangen wird.“⁹⁰

Wenngleich sich Tiecks literarhistorische Aussagen gegen die Zuordnung zu einer bestimmten wissenschaftlichen Schule und ihrem System⁹¹ sperrt, so verraten sie durch eben jene – historische, also auch wissenschaftliche – Beobachterzuschreibung doch ihren wissenschaftlichen Anspruch. Die Verklammerung von Teilnehmer- und Beobachterperspektive als Bedingung jeglicher historischer Wissenschaft stellt ein zentrales Interesse Tiecks auch abseits der Beschäftigung mit Poesie dar: So hat Tieck gegenüber Raumer, an dessen *Geschichte der Hohenstaufen* Tieck schon während der Entstehungsphase wie auch als Korrekturleser regen Anteil nahm,⁹² die Methode des Geschichtsschreibers auf ein Ideal der „überzeugenden Gleichgültigkeit“⁹³ verwiesen:

„Enthusiasmus (...) kann der Historiker, wie der Dichter, nicht genug haben, aber keine Leidenschaft, was auch immer verwechselt ist.“⁹⁴

Insofern überrascht es nicht, dass Tieck Raumers *Hohenstaufen* später als ein „fest beschlossenes, für sich bestehendes Kunstwerk“⁹⁵ bezeichnen wird.

Der Synthese von Teilhabe und Beobachtung entspricht die dialektische Vereinigung von Begeisterung und deren Zurücknahme durch Distanz, das heißt Vermittlung unterschiedlicher Perspektiven, wie sie ja Formen wie Dialog und Rahmenerzählung unterstützen.

Ihr besonderes Profil im innerwissenschaftlichen Diskurs gewinnen Tiecks „figurative“ wissenschaftliche Kommunikationen nicht zuletzt durch ihre Differenz zumal zu einer sich im frühen 19. Jahrhundert entfaltenden Dogmatik der

⁹⁰ Ebd., S. 11 f.

⁹¹ Zur Umstellung des Wissenschaftsbegriffs nach 1800 vgl. unten, S. 112 f.

⁹² Vgl. Achim Hölter: Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie. A.a.O., S. 215 ff.

⁹³ Tieck an Raumer (2.2. 1818). Zitiert nach: Achim Hölter: Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie. A.a.O., S. 217.

⁹⁴ Tieck an Raumer (2.5. 1825). Ebd. In solcher „Vermittlung von Objektivität und Parteilichkeit“ sieht Hölter die methodische Maxime von Gervinus bei Tieck „idealiter“ vorweggenommen. (Ebd.).

⁹⁵ Tieck an Raumer (7.12.1838). Ebd.

deutschen Philologie, die „die wissenschaftliche Prosa als das Nicht-Figurative von der durch und durch figurativ zu verstehenden Poesie“⁹⁶ trennt:

„Diese Differenz zwischen ‚beschreiben‘ und ‚darstellen‘ wird auch, terminologisch auf die unterschiedlichsten Weisen verästel, ein zentraler Differenzpunkt beim vermeintlichen wie auch bewusst propagierten Auseinandertreten von Kunst/Literatur und Wissenschaft. Denn immer dort, wo es sich um Darstellung handelt, d.h. um eine durch Stil herbeigeführte sinnhafte Verbindung zwischen den einzelnen Geschehnissen, soll es sich auch um Kunst und, zumindest in einer bestimmten Auffassung von Philologie, nicht um Wissenschaft handeln. Mit diesem Verdikt war auf lange die gesamte Geschichtsschreibung, insofern sie Geschichtsdarstellung sein wollte, getroffen“.⁹⁷

Tiecks Aussagen unterscheiden die hermeneutischen Tätigkeiten von Übersetzung und Interpretation von dem kühlen „Absprechen einer philosophischen Systemsucht (...) ohne allen Kunstsinn und Kenntniß“ (GS, S. IV), gehören aber wie diese in den Kontext wissenschaftlicher Kommunikation über Literatur. Das heißt, der bedeutungsstabile „wahr“/„falsch“-Code ist nicht aufgehoben, aber *verschieden* programmiert. In ihrer Abgrenzung gegenüber bestimmten anderen Formationen zeitgenössischer Diskurse differenziert die Vorrede ihr von jenen *verschiedenes* Programm.

Der Leser Tieck unterscheidet sich von den anderen Lesern poetischer Texte insofern, als er diese durch seine Arbeit des Arrangierens, Übersetzens oder Herausgebens dem Verstehensprozess zuführt, Verstehen ermöglicht und – durch seine *prima lectio inter pares* – steuert. Er vermittelt zwischen den dialogisch aufeinander bezogenen Gesprächspartnern Autor bzw. Werk und Leser:

„Auf gewisse Weise empfängt das Werk selbst von den Genießenden, und so kann es wohl gelingen und zutreffen, dass eine individuelle Kritik dem mitwissenden Freunde nachher unablässig zur poetischen Produktion mit gehört. (...) die Bereicherung des Sinnes, die Erhöhung des individuellen Lebens wird gerade am meisten durch scharfes Urtheil, genialen Widerspruch, wunderbares Mißverständniß und überraschendes Verständniß, das oft wie durch Zauber das rechte Wort findet, bewirkt.“ (GS, S. III)

Tieck zählt sich selbst ohne Zweifel zu den „bedeutenden, verehrten Männern“ von ausreichend öffentlichem Rang, um seine Kommentare „durch den Druck bekannt“ zu machen, sodass „viele des großen Publikums etwas Ähnliches“ erleben, mithin eine „Erhöhung des individuellen Lebens (...) durch scharfes Urtheil, genialen Widerspruch, wunderbares Mißverständniß und überraschendes Verständniß“ (GS, S. III) angeregt wird. Tradition wird in diesem Sinn-Bildungskonzept

⁹⁶ Jürgen Fohrmann: Der Intellektuelle, die Zirkulation, die Wissenschaft und die Monumentalisierung. In: Ders. (Hg.), Gelehrte Kommunikation. Wissenschaft und Medium zwischen dem 16. und 20. Jahrhundert. Wien/Köln/Weimar 2005, S. 323–479, S. 373.

⁹⁷ Ebd., S. 371.

durch die Arbeit des Interpreten bzw. des Vermittlers als Belebung der bloß materiellen, verschriftlichten Informationen verstanden. Der statische Traditions-Begriff wird in einen prozessualen übergeführt. Belebt wird der tote Buchstabe durch die – lebendige⁹⁸, mündliche – Form des Gesprächs zwischen Werk und Leser, zwei individuellen „Selbstheiten“, welchen beiden deutende, verstehensbildende Funktion zugewiesen wird:

„Das Kunstwerk müsse sich freilich aus sich selbst erklären, und ein zu früher Zweifel, eine vor-eilige Kritik zerstöre jedes Verständniß und sei der Unverstand ohne weiteres; aber nie müsse die eigene Selbstheit, die ursprüngliche Natur des Bewunderers aufgehoben werden, und meldeten sich immer wieder und in allen Stimmungen und Lebensepochen dieselben Zweifel, so müßten diese ebenfalls zur Klarheit und zum durchdringenden Verständniß erhoben werden, weil in ihnen wahrscheinlich ebenfalls ein anderes, wol noch höheres Kunstgesetz verborgen liege, das der Befreiung harre.“ (GS, S. IV)⁹⁹

Auch über den methodischen Zugang des Kritikers zum Text, die Voraussetzung von Verständnis und Vermittlung von Poesie, informiert die Vorrede bereits zu Beginn, innerhalb des Kontexts ihrer Rechtfertigung.¹⁰⁰ Es gilt, den historischen Ort der zur Disposition gestellten Texte über deren Aneignung neu aufzusuchen. Synonym für diesen historischen Ort, als den Beginn und Höhepunkt einer literarischen Epoche, wird bereits hier, zu Anfang, der Name *Goethe* ausgespielt. Allein der Titel *Goethe und seine Zeit*, unter dem die Lenz-Vorrede 1848 als selbstständiges Werk in die *Kritischen Schriften* aufgenommen wurde, verweist auf das besondere, historische Erkenntnisinteresse der ästhetischen Kommunikationen.¹⁰¹

⁹⁸ Fohrmann spricht von einer modernen Hermeneutik, für deren „Konzept von Verstehen (...) der Begriff ‚Leben‘ in Anschlag gebracht wird.“ (Ebd., S. 429).

⁹⁹ Schleiermachers Hermeneutik-Lehre wird die Perspektiven der Beobachtung und Teilnahme der jeweils männlichen und weiblichen, d.h. der *komparativen* und der *divinatorischen* Seite der Interpretation zuschreiben, welche beide notwendige Bedingungen der hermeneutischen Operation darstellen. Fohrmann macht darauf aufmerksam, „dass beide Verfahren, das komparative wie das divinatorische, sowohl für die Ebene der Allgemeinsprache als auch für die Ebene des Urhebers in Ansatz kommen. Auch wenn man den Urheber verstehen will, ist eine Komparation notwendig (etwa das vorliegende Werk im Kontext der anderen Werke des Urhebers); aber auch diese Komparation wird an einen Punkt gelangen, über den durch reinen Vergleich nicht hinauszugelangen ist. Und hier setzt dann wieder das ‚profetische‘ oder divinatorische Verfahren ein. Man könnte daher sagen: Nicht nur die Beziehung von Sprache und Urheber ist ein Verhältnis von ‚allgemein‘ und ‚individuell‘, sondern die Differenz wiederholt sich auch noch auf der Seite der Sprache wie auf der Seite des Urhebers selbst, so dass wir es mit mehrfach sich kreuzenden Figuren, mit re-entrants, zu tun haben.“ (Ebd., S. 433).

¹⁰⁰ „um den großen Genius ganz zu fassen und seine Zeit und Umgebung vollständiger kennen zu lernen“ (GS, S. I).

¹⁰¹ In seiner *Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen* aus dem Jahr 1854 beruft sich noch Carl Leo Cholevius explizit neben Herder und Friedrich Schlegel auch auf Tiecks Lenz-Vorrede und ihre historische Methode zur Ergründung der Zusammenhänge zwischen literarischen und literaturkritischen Zeugnissen der literarischen Traditionsbildung. Vgl. Carl Leo Cholevius: *Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen*. Erster Theil: Von der

Der historische Ort, die literarische Epoche und ihr Regent Goethe sollen besser verstehbar werden. Tieck, der unermüdliche Forscher und Herausgeber, nennt es seine „Pflicht“, neben einem großen Werk über Shakespeare auch „an einer Darstellung des deutschen Genius“, also Goethe, nach Kräften zu arbeiten, „um ihn mir und andern deutlich zu machen“ (GS, S. II).

Dieser „historische Sinn“, den Tieck später den meisten Goethischen Werken, auch den frühen, absprechen wird, kennzeichnet den Historiker als kongenialen Leser der Geschichte. Tieck steht darin in der Tradition des literarhistorischen Konzepts von August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen, welches Literaturgeschichte als die „Nothwendigkeit“ des Wirklichen aus der Poesie als einer „Seite[] und Erscheinung[] von dem großen Genius der Menschheit“ ableiten will.¹⁰² Dieses Konzept nämlich hatte – anders als seine Umsetzung¹⁰³ – den sozialen Aspekt von Literatur, als Kommunikation, noch berücksichtigt, und zwar indem es die Tätigkeit des Historikers teilweise als divinatorische verstand, in den Kontext „einer als Bedürfnis bereits sichtbar gewordenen Hermeneutik“¹⁰⁴ rückte. Wenn der Zusammenhang zwischen den literarischen Werken, als den Gegenständen der literarhistorischen Beobachtungen, auf deren gemeinsames Subjekt, die *eine* Poesie, zurückzuführen ist, so muss folglich die Aufgabe des Literarhistorikers in der Nachbildung der Geschichte „Geiste[s], den wir nur in uns selbst erforschen können“¹⁰⁵ bestehen. Darin liegt die Idee vom kongenialen Historiker, dessen Lektüre von Kunst deren Geschichte entschlüsselt:

„Die vollkommen anschauliche Kunstgeschichte wäre also, wiewohl in prosaischer Form, eine Poesie in der zweyten Potenz, und die Entfaltung der Künste ließe sich vielleicht am tiefsten in einem großen Gedichte darstellen.“¹⁰⁶

Der Schlüssel zum Verständnis des Notwendigen und seiner Differenzierung vom Zufälligen ist eben der historische Sinn bzw. die Kenntnis des jeweiligen Zeitgeistes. In Anknüpfung an Herder setzt dieses Konzept daher auch vom Historiker

christlich-römischen Cultur des Mittelalters bis zu Wieland's französischer Gracität. Leipzig 1854, Vorwort, S. V. Vgl. auch: Edgar Marsch: Über Literaturgeschichtsschreibung. Eine Einführung. In: Ders. (Hg.), Über Literaturgeschichtsschreibung. Die historisierende Methode des 19. Jahrhunderts in Programm und Kritik. Darmstadt 1986, S. 1–32, S. 18 f.

¹⁰² August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Drei Teile. Hg. v. Jacob Minor. Heilbronn 1884 (= Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. 17–19), Bd. I, S. 17 f.

¹⁰³ Siehe unten S. 42 f.

¹⁰⁴ Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. A.a.O., S. 262.

¹⁰⁵ August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. A.a.O., Bd. I, S. 27.

¹⁰⁶ Ebd., Bd. I, S. 21.

nicht nur Gelehrtheit, sondern auch Divinationsfähigkeit voraus, das heißt: sich „wieder in die Mitte ihres [i.e. der Dichter] Zeitalters, ihrer Nation [zu] versetzen, um von da aus ihre Weltsicht zu theilen, welches denn nicht geschehen kann, ohne daß man sich persönlicher Neigungen entäußert“¹⁰⁷, oder, gegebenenfalls, „aus Mangel an näheren Nachrichten den Geist einer gewissen Zeit aus einem Gedicht [zu] diviniren, das uns als einziges Denkmal aus derselben übrig geblieben ist, und doch selbst wieder erst nach der Versetzung in den damaligen Standpunkt beurtheilt werden kann.“¹⁰⁸

Die Methode des Sich-Versetzens in den Geist der Zeit schlägt auch Tiecks literarhistorisches Konzept in der Lenz-Vorrede vor, etwa in seiner Rechtfertigung der Edition der Schriften eines, wenigstens seit *Dichtung und Wahrheit* verdächtigen, Außenseiters wie Lenz:

„Wir sollten alle seine Schriften durchgehen und uns von den Eindrücken, die sie machen, von den Erwartungen, die sie damals erregen durften, Rechenschaft zu geben suchen, um uns so auch historisch das Bild des größten Dichters in einen richtigern Augenpunkt zu stellen.“ (GS, S. VII)

In der *Praxis* des Traditionsvermittlers unterscheidet sich Tiecks Konzept wesentlich von zeitgenössischen wissenschaftlichen Ansätzen nicht nur der beginnenden deutschen Philologie, sondern auch von der – wie Tieck – auf ein *darstellendes* statt *beschreibendes* Verfahren¹⁰⁹ setzenden Literaturgeschichtsschreibung: Dem Sich-Versetzen in den Geist der Zeit durch geschichtsphilosophische Spekulation setzt es die Sammlung und Edition zeitgenössischer Literatur, das heißt das Sich-Versetzen in die literaturgeschichtliche Zeitgenossenschaft, entgegen, hält an der Poesie als Subjekt von Literaturgeschichte, wie es Schlegels Entwurf zwar angekündigt, aber nicht umgesetzt hat, fest.

Neben dem Wert der Lenzschen Texte als Teil des historischen Ortes von Goethes literarischem Schaffen, mithin ihrer Möglichkeit, über das Verständnis des Kontextes, jener „Frühlingszeit der deutschen Literatur“ (GS, S. VI), auch zum Verständnis Goethes beizutragen, verteidigt die Beschreibung der poetischen Qualitäten auch deren *literarhistorische* Relevanz. Tieck gibt hier, in einer ersten *ästhetischen* Beurteilung der Schriften von Lenz, zum Einen weitgehend die bekannten negativen Urteile Goethes aus *Dichtung und Wahrheit* wieder, die – schlechte persönliche Erfahrungen mit dem früheren Weggefährten umlegend –

¹⁰⁷ Ebd., Bd. II, S. 14.

¹⁰⁸ Ebd., Bd. I, S. 20.

¹⁰⁹ Vgl. oben S. 30.

das Manierierte und die Gefallsucht seiner Literatur hervorheben.¹¹⁰ Tieck erwähnt die Willkür des Phantastischen, die „mit dem Enthusiasmus ein verhöhrendes Spiel“ treibt, welches „ganz außer der Poesie“ (GS, S. IX) liege. Das gleichsam beschädigte Talent scheitert an der Produktion eines „ächten Kunstwerk“, in welchem „der regierende Geist aus dem innern Mittelpunkt alle Theile, bis zu dem entferntesten durchdring[t]“, und sucht seine Schwäche zu kompensieren in dem Versuch, durch „eine fast gewaltsame Regel die widerspenstigen Elemente in Ordnung [zu] halten“ (GS, S. IX). Auch diese vorsichtige Zustimmung zu Goethe gehört noch in den Kontext der Rechtfertigung des Unternehmens gegenüber Goethe.

Allerdings schwächt Tieck den Eindruck der Zustimmung zu Goethes Urteilen gleich ab, indem er einerseits Goethes Autorität durch Vergleiche mit Dichtern aus anderen Nationalliteraturen relativiert, andererseits, indem er bereits jetzt die Verbindlichkeit einer Produktionsästhetik, wie sie Goethe vorschlägt, in Frage stellt durch Einbeziehen wirkungsästhetischer Aspekte von Literatur, mithin auch durch Verweis auf ihre Funktion.

Der Vergleich mit anderen Dichtern, deren „Schöpferkraft“ durch unglückliche Umstände im entscheidenden Moment der Störung der „unbewusste[n] Harmonie des jugendlichen Lebens“ nicht gleich „das Richtige und Wahre“ ergreifen konnte, rückt Lenz in eine Reihe mit Dichtern wie „Tasso, Rousseau (...) und Heinrich von Kleist, oder Otway, Marlow, Nath. Lee“ (GS, S. XV).

Die durch ein gestörtes Talent bezeichnete Literatur kann aber gleichwohl interessant sein, und zwar nicht nur trotz, sondern gerade wegen dieser Störung:

„Dafür aber, weil ihr Wesen selbst nicht harmonisch ist, regen sie [i.e. die Produktionen von Lenz] hie und da Ahnungen und Kräfte unserer Seele um so gewaltiger auf, reizen zum Kampf und Nachdenken, zum Beleuchten mancher dunkeln Stellen unsers Geistes, die von der vollendeten Kunst und Poesie selten oder nie angesprochen werden, und können eben dadurch den Mikrokosmos, im Verein mit höheren Geisteswirkungen, vollständig machen.“ (GS, S. XIII f.)

Schon jetzt zeichnet sich damit eine andere Leitdifferenz für die ästhetischen Aussagen ab als „schön“/„hässlich“. Dies ist eine Grundtendenz der Argumentation der gesamten Vorrede, nämlich die Kunstphilosophie, wie sie der alte Goethe repräsentiert, über die Deutung ihres Ursprungs als des Geburtsorts autonomer Dichtkunst aus dem Geiste der Genieästhetik des Sturm und Drang, als Irrweg zu

¹¹⁰ Vgl. unten, S. 105 ff.

kennzeichnen, indem Tieck die literarhistorische Funktion jener Sturm-und-Drang-Literatur retrospektiv und über die Kategorie der Wirkung interpretiert. Der Fokus liegt auf der rezeptiven Seite einer autonomen literarischen Kommunikation, bezieht das Interesse des Publikums mit ein und gewinnt folgerichtig die Urteilkriterien für moderne Kunst aus der Einsicht in dessen Funktion. Ein scheinbarer Rückschritt also insofern, als mit Kategorien der Wirkung gerade die Kommunikation der Literatur vor der Ausdifferenzierung eines operational geschlossenen Subsystems Literatur beschreibbar war, als Anwendung aristotelischer Poetik in der Ästhetik der Aufklärung. Das Interesse der Vorrede an der Psychologie literarischer Kommunikation ist dennoch keineswegs eine Fortsetzung vormoderner ästhetischer Kommunikation. Es entspringt einerseits keinem übergeordneten Interesse an Leistungen von Kunst für ihre Umgebungen, zumal für die Moral, und bezeugt durch die Unterscheidung von literarischer Kommunikation über ihre Originalität und Innovationskraft andererseits ihre Modernität viel radikaler als Goethes normative Produktionsästhetik. Die Verpflichtung auf ein „Gesetz forcierter Innovation“ nennt dementsprechend Gerhard Plumpe das entscheidende Signum der Modernität, welches seinen Ursprung da habe, „wo die Kopierregel zugunsten der Innovationsregel fallengelassen wurde, also im 18. Jahrhundert.“¹¹¹

Lenz ist zunächst insofern interessant, als sein Talent – etwa im Vergleich zu dem von Klinger – „eigenthümlicher, seltsamer, eigensinniger und schroffer und eben darum auch, wie jedes originelle Fragment, unbegreiflicher ist und schwer zu bezeichnen“ (GS, S. VIII).

In den nun folgenden Hauptteilen der Vorrede, die hauptsächlich innerhalb von „Reden“ oder „Briefen“ artikuliert werden, setzt die Vorrede ihr Konzept von moderner literarischer Traditionsbildung näher auseinander, indem es die Kriterien von Poesie und ihre Beschreibbarkeit als Geschichte in der Anwendung auf Goethe überprüft und ermittelt. Der zentrale Gegenstand – Goethes literarhistorischer Rang und dessen Wahrnehmung durch die zeitgenössische literarische Kritik und Geschichtsschreibung – wird einerseits in der Typologie der Gesprächsteilnehmer bereits angelegt bzw. signalisiert und gibt andererseits auch die Perspektive von Tiecks ästhetischen Beobachtungen vor: Die Thematisierung

¹¹¹ Gerhard Plumpe: Epochen moderner Literatur. A.a.O., S. 32.

des Nationalen wie des Moralischen von Goethes Dichtungen und deren Rezeption spiegelt die wichtigsten Tendenzen bzw. Fragestellungen der positiven wie negativen Goethe-Kritik wider, knüpft an deren zentrale Themen an, nicht jedoch an deren Thematisierungsweise.

2.4 Die Nation als Kategorie von Literaturgeschichte

Ästhetische Kunstkommunikationen, die ihre Informationen über die Unterscheidung nach dem Code „schön“/„hässlich“ gewinnen, bilden den Hintergrund für die lange *Rede oder Predigt des Paradoxen in der Gesellschaft*, gegen den sich Tiecks Konzept literarischer Kritik absetzt. Der Paradoxe argumentiert dieses Konzept wesentlich über die Umdeutung gängiger, zumal Goethes eigener Lesarten von der Autorität Goethes. Grundlage des Konzepts ist eine Kritik, die literarische Werke als individuelle Kommunikationen beobachtet, die die literarische Darstellung mehr auf ihre Breite, das Spektrum des poetischen Ausdrucks und seiner Gegenstände, als auf ihre Tiefe, mithin ihre Bedeutung oder Symbolik, hin untersucht. Die poetologische Differenzierung erfolgt nach dem Binärcode „individuell“/„allgemein“.

Bereits in der dem Brief des Paradoxen angeschlossenen Diskussion dieses Briefes wehrt sich der Ketzer, in den Chor der bedingungslosen Goethe-Adepten einzustimmen und hält fest, dass Dichtungen und mit ihnen ihre Autoren nur durch solche individuelle, d.h. differenzierende Kritik des konkreten dichterischen Ausdrucks, verstehbar oder fassbar werden. Und aus seiner externen Position des Fremdbeobachters von Literatur, dem es um die Deutung von *Literaturgeschichte* geht, interessiert Tieck an literarischer Kommunikation zumal der Aspekt des Verstehens.¹¹² In Anwendung dieses Konzepts auf Goethe wird dessen Unantastbarkeit und absolute Autorität relativiert, der Dichter und sein Werk, aber auch sein literarhistorischer Rang durch die Befreiung von das Werk überlagernden monologischen Deutungsmustern wieder interpretierbar. Der frühe Goethe wird dadurch vom späten, der Dichter vom Wissenschaftler oder Kritiker

¹¹² Teilweise thematisiert Tieck auf ironische Art dieses Interesse: „Wo ich ihn verstehe, verehere ich ihn, und sein Jugendgeist hat den meinigen erweckt; in spätern Zeiten ist mir manches, was ich ganz zu verstehen glaube, entgegen, meiner Einsicht sowohl, wie meinem Gefühl; und anderes, wo ich ihn nicht fasse, ist denn vielleicht – vielleicht sage ich – aus Eigensinn, Laune, Widerspruch, unmittelbarer Stimmung hervorgegangen, und es muß ermittelt werden, ob die Ursache des Missverstehens an mir oder am Autor liegt.“ (GS, S. XLIX).

differenziert und somit als Autorität rettbar für Tiecks eigenes Konzept einer nationalen literarischen Traditionsstiftung. Bei genauer Betrachtung der Argumente wird Goethe als solche Autorität genau dort unverstehbar und uninteressant, wo er – grob gesagt – aufhört zu dichten, das heißt: sich und seine Erfahrungen darzustellen, und dafür anfängt, sich und seine Erfahrungen und seine Darstellungen von Erfahrungen zu erklären. Tiecks Kritik stößt sich besonders an den ästhetischen Maßstäben, die Goethe gesetzt hat:

„Mag er doch lieber dem Shakspeare Unrecht thun, wie er ihm früher Recht widerfahren ließ, um nur nicht unbedingt ihn loben zu hören, und wenn etwas seine unbeschränkte Bewunderung erregt, so scheint es wol mehr die Masse des sogenannten Alterthums, die Epoche einer Kunstzeit zu sein, die er sich lieber zu einem Individuum verwandelt, als daß er in irgendeinem Künstler die Erfüllung der Kunst sehen möchte.“ (GS, S. XLVIII)

Der zwischen die großen Blöcke von Brief und Rede des Paradoxen eingeschobene kurze Brief des Rechtgläubigen nennt in euphorischer Rede die entscheidenden Argumente der Goethe-Apologeten, an denen sich der Widerspruch des Ketzers entzünden wird:

Darunter fällt insbesondere die Stilisierung Goethes zu einem keiner bestimmten Zeit und Nation angehörenden Weltgenie, das „eben sowohl der Welt, als seinem Vaterlande gehört“ (GS, S. LII). Dadurch ist er durch individuelle Kritik, die etwa zwischen dem frühen und dem späten, dem Dichter und dem Wissenschaftler unterscheidet, nicht mehr fassbar, sondern nur als individuelles Allgemeines, das zu seinen Werken in einem wechselseitigen symbolischen Verhältnis steht:

„Dieser Dichter ist zugleich selbst als Mensch ein vieldeutiges, tiefsinniges und vollendetes Kunstwerk geworden.“ (GS, S. LIII)

Damit ist zunächst neben der affirmativen zeitgenössischen Goethe-Rezeption auch auf *Dichtung und Wahrheit* verwiesen, wo Goethe den Kommentar zu seinem Lebenswerk besorgt hat, in dem er die Lesart seines Lebens und Werks, die untrennbar aufeinander bezogen wurden, für die Nachwelt festschreiben wollte. Dieses Interpretationsmodell übernahmen verschiedene, vorwiegend symbolische Lesarten des Weimarer Dichters, und so bekam Goethe in verschiedenen, politischen wie pädagogischen Diskursen auch eine „kompensatorische Funktion“¹¹³, wurde er „zur Projektionsfigur für kunstphilosophische

¹¹³ Maximilian Nutz: Das Beispiel Goethe. Zur Konstituierung eines nationalen Klassikers. A.a.O., S. 612.

Entwürfe, ästhetische Programme, nationale Identitätssuche und Sehnsüchte nach einem individuell geglückten Leben“.¹¹⁴

Die lange Rede des Paradoxen setzt ein mit der Kritik des Kritikers Goethe. Sie konstatiert dessen Mangel an „historische[m] Sinn“ (GS, S. LVII) bereits in den frühen „historischen Stücke[n]“, die, „so viel Weisheit in Wink, Gedanke und Gefühl auch sich vernehmen läßt, doch eigentlich der Geschichte aus dem Wege gehen“ (GS, S. LVII f.). Anhand von Goethes reservierten Reaktionen auf die Französische Revolution stellt Tieck in Frage, „ob Goethe seine Zeit und die Größe und Wichtigkeit derselben erkannt habe“ (GS, S. LVII).

Die Kritik an Goethe als Kritiker, Theaterintendant oder auch als Naturwissenschaftler oder Philosoph erfolgt im Kontext der literarhistorischen Lesart von Goethe als Begründer einer modernen Tradition von Poesie. Die Poesie und nur die Poesie ist nämlich jenes „Reich, in welches die Natur selbst ihn als König einsetzte“ (GS, S. LX). In Tiecks literarhistorischem Verlaufsmodell erfuhr diese Funktion des Paradigmas *Goethe* nun durch Goethes spätere und andere Tätigkeiten keineswegs eine Erweiterung ihres Anwendungsfeldes, sondern wurde dadurch vielmehr allmählich verhindert. Aus diesem Grund forciert die Lenz-Vorrede so sehr die Differenzierung unterschiedlicher Schaffensphasen. Mit der Formulierung von der Poesie als Königreich der Natur und Goethe als dessen Herrscher spinnt Tieck einen wichtigen Faden der frühromantischen Goethe-Rezeption fort, die in der bekannten Formel von Novalis gipfelt, worin Goethe als „der wahre Statthalter des poetischen Geistes auf Erden“¹¹⁵ bezeichnet wurde. Damit war im Jahr 1798 eine Losung ausgegeben worden, die nicht nur für die Rezeptionsgeschichte Goethes, sondern vor allem für die frühromantische Theorienbildung konstitutive Wirkung erlangte und noch für den nach 1800 einsetzenden romantischen Protest gegen Goethes vermeintlichen Rückzug aus der Poesie Anknüpfungspunkt der nun negativen Goethe-Kritik darstellte. Die Differenzierung der Lenz-Vorrede zwischen dem frühen und dem späteren Goethe basiert wesentlich auf der Aktualisierung jenes Topos eines frühromantischen Dichtungskonzepts und unterscheidet sich dadurch von den Positionen, welche deren Architekten im Zuge ihrer literarhistorischen Arbeiten später eingenommen

¹¹⁴ Ebd., S. 610.

¹¹⁵ Novalis: Blütenstaub. In: Novalis Schriften. Zweiter Band: Das philosophische Werk I. Stuttgart 1965 (= Novalis Schriften. 4 Bände. Hg. v. Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart 1960 ff., Bd. 2), S. 459.

haben. So hat Friedrich Schlegel, ganz im Sinne einer seit den 1820er-Jahren verstärkt die wissenschaftlichen Kommunikationen über Literatur bestimmenden biographischen Perspektive,¹¹⁶ für seine Bewertung von Goethes literaturgeschichtlichem Rang Rücksichten auf den „*ganzen Goethe*“ verlangt.¹¹⁷

Das zumal im *Athenäum* entwickelte Dichtungskonzept der frühen Schlegels und von Novalis ist nun nicht das einzige romantische Konzept in den 1790er-Jahren, das der Herausforderung durch das Bewusstsein der Krise des modernen Individuums, die als scheinbar irreversible Auflösung von Totalität bzw. Dissoziierung der Vermögen zu Tage tritt, mit einem ästhetischen Programm begegnet. Insbesondere sind hier die kunsttheoretischen Schriften Schillers zu nennen, welche ihre Hoffnungen ebenfalls in Goethe verdichten bzw. die Teleologie ihres Programms im spezifischen Wesen von dessen Kunstgenie angelegt sehen. Gemeinsam ist diesen Programmen der Frühromantiker und Schillers auch, dass sie im Schema der Querelle des Anciens et des Modernes argumentieren und in einer modernen, ästhetisch produktiven Aneignung der Antike die Überwindung des modernen Gegensatzes von Poesie und Prosa projizieren. Karl-Robert Mandelkow präzisiert den Zusammenhang dieser Gemeinsamkeiten:

„In Goethes Werken ist eine Möglichkeit der Poesie manifest geworden, die einen Vergleich mit zeitgenössischer Literatur nicht zulässt und die nur begriffen werden kann, wenn man sie als Wiederherstellung des Geistes der Antike in moderner Zeit erkennt.“¹¹⁸

Von beiden Programmen unterscheidet sich die ästhetische Argumentation der Lenz-Vorrede vornehmlich dadurch, dass sie keinem geschichtsphilosophischen oder gesellschaftstheoretischen, sondern einem historiographischen Interesse untergeordnet ist. Sie beschränkt ihr Modell von Geschichte nicht, wie Schiller, auf einen Bezirk von abstrakten Ideen des Humanen, die in einer künstlichen Sphäre des schönen Scheins erst vorzubereiten waren. Schillers Konzept von Totalität des Individuums durch Vermittlung mit dessen *Idee* setzt Tiecks Vorrede das

¹¹⁶ Hans-Martin Kruckis hebt hervor, dass „die Empirie als Basalverfahren und damit die biographische Ableitung von Dichtung (...) seit etwa 1840 Konsens“ innerhalb der mittlerweile institutionalisierten deutschen Neuphilologie geworden ist. Vgl. Ders.: Goethe-Philologie als Paradigma neuphilologischer Wissenschaft im 19. Jahrhundert. A.a.O., S. 452 f.

¹¹⁷ Vgl. Hermann Kunisch: Friedrich Schlegel: *Nachträglicher Zusatz vom ganzen Goethe in der jetzigen deutschen Litteratur: 1823*. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Im Auftrage der Görres-Gesellschaft. Hg. v. Hermann Kunisch. Neue Folge, 8. Band (1967), S. 57–94. Vgl. auch Roger Paulin: Ludwig Tiecks Essayistik. In: Jahrbuch für internationale Germanistik (1982,1), S. 126–156, S. 151.

¹¹⁸ Karl-Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland: Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. 2 Bde. München 1980. Bd 1: 1773–1918, S. 47.

Konzept von Totalität der Poesie durch Vermittlung ihrer – individuellen, das heißt nationalen – Geschichte entgegen. Die Argumentation dieses Konzepts folgt keiner philosophisch stringenten Logik, die auf eine geschichtsphilosophische Utopie abgestellt ist.

Kriterium der historiographischen Selektionen bildet vielmehr das Wissen um die Bedingungen und Funktionsweise konkreter ästhetischer Erfahrung. Das damit einhergehende Einbeziehen der Psychologie literarischer Kommunikationen und somit der zeitgenössischen Bedingungen von Publikumsinteresse und Rezeption schließt die historisch ferne Kunst der Antike als ästhetisches Muster aus. Auf diesen unterschiedlichen Maßstäben gründet sich der gegenüber Schiller, aber auch den frühromantischen Entwürfen, etwa in Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz, grundsätzlich verschiedene Ansatz Tiecks bei der Beurteilung der Autorität Goethes. Die gleichwohl teleologische Dimension seines Projekts der Ordnung von literarischer Tradition erweist sich nicht zuletzt in der mythisch überhöhenden Lesart Goethes als deren Integrationsfigur.

Tiecks Schlüsselbegriff ist *Tradition*, verstanden sowohl als Zustand wie – vor allem – als Prozess der Überlieferung. Die literarische Tradition gilt seit den frühromantischen Bemühungen um Aneignung bedeutender *Welt*-Literatur als Betätigungsfeld auch des poetischen Genies. Die Tradition war in ihrer Perfektibilität auf *Bildung* angewiesen, das heißt auf künstlerische Aneignung:

„Die Vernunft ist nur eine und in allen dieselbe: wie aber jeder Mensch seine eigne Natur hat und seine eigne Liebe, so trägt auch jeder seine eigne Poesie in sich. (...) Aber lehren soll ihn die hohe Wissenschaft echter Kritik, wie er sich selbst bilden muß in sich selbst, und vor allem soll sie ihn lehren, auch jede andre selbständige Gestalt der Poesie in ihrer klassischen Kraft und Fülle zu fassen, daß die Blüte und der Kern fremder Geister Nahrung und Same werde für seine eigne Fantasie.

Nie wird der Geist, welcher die Orgien der wahren Muse kennt, auf dieser Bahn bis ans Ende dringen, oder wähnen, daß er es erreicht: denn nie kann er eine Sehnsucht stillen, die aus der Fülle der Befriedigungen selbst sich ewig von neuem erzeugt. Unermeßlich und unerschöpflich ist die Welt der Poesie“.¹¹⁹

Jürgen Fohrmann macht darauf aufmerksam, dass Bildung innerhalb der deutschen Literaturgeschichtsschreibung zunächst ein ästhetisches Konzept darstellt, das ein *Erziehungskonzept* ablöste, in welchem die mittlere Aufklärung eine „Gemeinschaft der Kritikfähigen herstellen“ und „Lebensläufe[], die nach

¹¹⁹ Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie. In: Kritische und theoretische Schriften. A.a.O., S. 165–224, S. 165.

Vernunftmaximen zu teleologisieren waren“¹²⁰, formieren wollte. Zuerst hat Karl Philipp Moritz dieses Konzept, das also ein expressives Konzept war, als solches formuliert.¹²¹

„In den 1790er Jahren wird dies offensichtlich, und in Friedrich Schlegels Aufsätzen vor der nationalen Wende tritt das expressive Konzept deutlich zutage. Ausdruck geben heißt dann zugleich: etwas bilden und damit auch: im Etwas-Bilden sich selbst zu bilden.“¹²²

Schillers *ästhetische Bildung* ist nur *eine* hervorragende Variante dieses Konzepts. Dessen rezeptive Dimension, die sich aus der Anbindung der apriorischen Vernunft an empirische Wissenschaft ergab, loteten zumal die frühromantischen Versuche um die Aneignung von Tradition aus. Literarische Tradition wurde dabei zunächst nicht nach nationalen Kriterien sondiert.

„Gerade in der Frühromantik kann man dieses Aneignungsverhalten, die Rezeption von bedeutenden Werken der Welt-Literatur, genau beobachten. Alles soll dem Rezipienten zufallen, und alle Aneignung bildet für neuen Ausdruck. Texte werden so zu ‚Bildungsbüchern‘. Sich über Aneignung zu bilden, um etwas zu bilden und um sich damit selbst zu bilden: Bildung und Perfektibilität gehen eine Ehe ein.“¹²³

Grundlage dieser Bildungsidee ist die neue „intellektuelle und emotionale Tiefenbedeutung“ des Individuums in den Individualisierungsprogrammen seit Herder, als Folge von „Auswirkungen des neuen anthropologischen, sozialen, politischen, ökonomischen und psychologischen Wissens über das Subjekt“.¹²⁴ Die Bedeutungsoffenheit seines Ausdrucks macht es abhängig von Interpretation bzw. Stabilisierung von Sinn. Interpretation literarischer Kommunikation, aber auch des Zusammenhangs von literarischen Kommunikationen untereinander in der Traditionsvermittlung wird damit zum Grundbedürfnis des modernen Individuums.

„Selbstwerdung des einzelnen – Individualisierung – vollzieht sich als Aneignung dessen, was die *Menschheit* hervorgebracht hat. Humboldt in einem Brief an Schiller: ‚Der Menschen Wesen aber ist es, sich erkennen in einem andern‘. Für das moderne Individuum folgt daraus der Imperativ der Vertrautheit mit sich selbst – auch noch ‚im andern‘. Literatur scheint von dem Augenblick an dazu privilegiert gewesen zu sein, diese Vertrautheit herzustellen und zu garantieren, von dem an sie als das ‚ähnliche andere‘ als Subjekt wahrgenommen wurde.“¹²⁵

Der emphatische Bildungsbegriff, „die gedachte Einheit von Produktion und Rezeption“ überlebt so jedoch nur im Ästhetizismus, „hat nicht die Bildung der

¹²⁰ Jürgen Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich. Stuttgart 1988, S.177.

¹²¹ Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Ders., Werke in drei Bänden. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt/M. 1981, Bd.2. S. 549–578.

¹²² Jürgen Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. A.a.O., S. 178.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Klaus-Michael Bogdal: Historische Diskursanalyse der Literatur. Opladen/Wiesbaden 1999, S. 217.

¹²⁵ Ebd.

Nation, sondern die Selbstbezüglichkeit des Subjekts an den Tag gebracht.“¹²⁶ Ein prominentes Ergebnis solcher „gesteigerte[r] Subjektivität“ ist Goethes Autobiographie bzw. der Bildungsroman überhaupt. Als Grund für diese Entwicklung nennt Fohrmann die Umstellung von Perfektibilität¹²⁷ auf Perfektion durch „ein nationales Entelechieprogramm“¹²⁸ seit Fichte.

„Der Perfektibilität soll damit über kurz oder lang der Garaus gemacht werden, da die ‚Auswicklung‘ dann für beendet gilt, wenn das präformierte Zentrum sich in der Geschichte entfaltet hat. Solche Perfektion sei bereits im Nationalcharakter, dem deutschen zumal, angelegt“.¹²⁹

Träger des nationalen Entelechieprogramms war nicht zuletzt die nationale und nationalistische Literaturgeschichtsschreibung, die sich seit etwa 1800 auch wissenschaftlich formierte.¹³⁰ In ihr hatte nicht mehr das originelle Genie, sondern der Historiker – wie etwa Wachler einer war – das Wort:

„Nicht mehr das Ausdruckgeben, das des Vergangenen als eines Stimulans bedarf, sondern die genaue Aufarbeitung, die die doch zufällige Aneignung des poetischen Genies diszipliniert und in ein sektorales Forschungsprogramm übersetzt, steht jetzt im Vordergrund. Wissenschaft und nicht mehr kongenialer Austausch wird daher eingefordert. Das Ziel dieser Bemühung liegt für die Literaturgeschichte im Nachweis nationaler Entelechie, in der diskursiven Begründung einer national-kulturellen Gemeinschaft, in der auch alle Dichter noch (und wieder) aufgehen, da sich dem Apriori der Nation auch der poetische Genius nicht entziehen kann.“¹³¹

Innerhalb der seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts rasch sich im Wissenschaftssystem als eigene Disziplin etablierenden *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* schlägt sich diese Umstellung von Perfektibilität auf Perfektion in der Umstellung der *Poesie*-Figur von Subjekt auf Objekt nieder. War also im frühromantischen Konzept der Literaturgeschichte, wie es Friedrich Schlegel etwa im *Gespräch über Poesie* und sein Bruder in den Berliner Vorlesungen seit 1801 entwickelt haben, das Subjekt der Geschichte die Poesie, gedacht nicht als konkrete überlieferte Texte und die Vielfalt von deren Gebrauch, sondern als eine der vier „ursprünglichen und ewigen Anlagen des menschlichen Gemüths“ bzw. der „vier Weltgegenden des menschlichen Geistes“, als da sind die „Philosophie,

¹²⁶ Jürgen Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. A.a.O., S.179.

¹²⁷ So noch explizit im Konzept von August Wilhelm Schlegel, der in seinen Berliner Vorlesungen für die Methode des Literaturgeschichtsschreibers als „Prinzip für die Auswahl der Thatsachen“ die kritische Unterscheidung festschreibt, ob im poetischen Werk „ein Streben der Annäherung an etwas Unerreichbares“ zu beobachten ist oder nicht. In: August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. A.a.O., Bd. I, S. 12.

¹²⁸ Jürgen Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. A.a.O., S.179.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Siehe unten S. 112 ff.

¹³¹ Jürgen Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. A.a.O., S.179.

Poesie, Religion und Sittlichkeit“¹³², so ist dieses Konzept in der – zunehmend kritisch-philologischen – Praxis bereits in den Berliner Vorlesungen (1801/2–1803/04), vollends in den Wiener (1808) und Bonner Vorlesungen (1818/19) August Wilhelm Schlegels oder in der bald einem geschichtsphilosophischen Erkenntnisinteresse untergeordneten Perspektive auf Literatur in den Paris-Kölner (1803/04) und Wiener Vorlesungen (1812) von Friedrich Schlegel umgeschlagen in ein – letztlich erfolgreicherer – Konzept, dessen Fokus nunmehr auf der Erkenntnis jenes „Geistes der Zeit“ liegt, und in dem die Kunstwerke nur mehr insofern interessieren, als sie symptomatisch auf diesen Geist hindeuten.

Tiecks Kommunikationen der Lenz-Vorrede, die zwar keine Literaturgeschichte schreiben, aber – wie die meisten kritischen, übersetzerischen und editorischen Unternehmen Tiecks – Vorarbeiten zu konkreten Ausschnitten von Literaturgeschichte darstellen sowie in der Diskussion ihrer Kriterien auch ein Konzept der Darstellung von historischem Zusammenhang beschreiben, gehören noch stärker in den Kontext jenes frühromantischen Konzepts. Auf das Subjekt *Poesie*, eine „formlose und bewußtlose“¹³³ Kategorie des „Belebte[n] und Beseelte[n]“¹³⁴, waren die Aussagen über literarische Werke und ihren Zusammenhang stets beziehbar, als durchgehend identes Zentrum vermittelte es Einheit zwischen seinen unendlichen Erscheinungsformen, hatte es eine eigene Geschichte, deren Erzählung ihren Sinn ausfaltete. Dadurch distanzierte sich dieses Konzept klar vom früheren Modell einer enzyklopädischen *historia literaria* des 18. Jahrhunderts, die ihren Gegenstand, die Geschichte der Wissenschaft und Gelehrsamkeit, welche seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts auch die Geschichte der Poesie und Beredsamkeit integrierte, vorwiegend bibliographisch-kompendiös aufbereitete¹³⁵, mithin nur ein „Aggregat von Vorfällen ohne Zusammenhang und ohne Sinn und Bedeutung im Ganzen, die nichts mit einander gemein haben als daß sie an dem gleichen Orte (...) sich zugetragen, und worin keine Ordnung zu entdecken ist als die der Zeitfolge“¹³⁶, ergab. Dementsprechend verzichtete der Literaturgeschichtsschreiber in Schlegels Modell auf Bibliographien und Biographien oder Autorencharakteristiken, da der Dichter selbst gleichsam als ihr

¹³² August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. A.a.O., Bd. II, S. 46 f.

¹³³ Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie. A.a.O., S. 166.

¹³⁴ August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. A.a.O., Bd. III, S. 9.

¹³⁵ Vgl. Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. A.a.O., S. 106 ff.

¹³⁶ August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. A.a.O., Bd. III, S. 11.

Gefäß der Poesie untergeordnet und in seinen bestimmten persönlichen Verhältnissen irrelevant für den Gegenstand des Historikers ist:

„Die Erscheinungen im Gebiete der Kunst sind also objektiv notwendig, subjektiv aber zufällig, und aus dieser Unterscheidung begreift sich auch schon wie beydes miteinander bestehen kann. Nämlich es muß ein solches Werk, seinem Wesen nach, irgend einmal im Ganzen der Kunstwelt zum Vorschein kommen, die Person des Künstlers aber ist dabey ganz zufällig. Hiermit sind schon die Bestimmungen der Zeit und des Ortes abgerechnet. Wo und wann ein solcher Geist in die Welt treten werde, das läßt sich nicht vorher wissen, und also auch nach dem Erfolge nicht erklären. Ob dieser Dichter oder Mahler Sophokles oder Raphael, oder wie er sonst heißen mag, das ist gleichgültig; sein Kunststyl ist für die Geschichte das wesentliche, in seinen Werken hat er sein inneres Leben, seine künstlerische Person niedergelegt; die äußerlichen Begebenheiten seines bloß irdischen Lebens gehen uns da nichts an.“¹³⁷

Der Fokus der Lenz-Vorrede auf die Dichterpersönlichkeit Goethes sowie, in Referenzen, auch auf andere kunstgeschichtliche Ausnahmeerscheinungen wie Raphael, Sophokles, Cervantes und vor allem Shakespeare, entspricht einerseits einem für Tiecks historiographische und kritische Arbeiten typischen Verfahren,¹³⁸ bricht andererseits nicht mit jenem Modell, insofern es seine Urteile kaum mit einem biographischen Wissen argumentiert, sondern fast ausschließlich mit poetologischen oder ästhetischen Kategorien, zumal solchen der Wirkung. Das Wissen um das einheitsstiftende Potential herausragender Dichterpersönlichkeiten wie Shakespeare oder, spätestens seit den 1790er-Jahren auch Goethe, beschreibt Tiecks Vorrede – ganz im Sinne genieästhetischer Positionen in der Tradition Herders und des jungen Goethe – als ein Wissen um die Natur selbst bzw. ihre „Weltgegenden“: Die „Natur“ selbst erwählt die Könige für ihre Reiche, hat Goethe in ihr Reich, die Poesie, „als König“ (GS, S. LX)¹³⁹ eingesetzt. So erscheint die Natur als Letztinstanz auch aller literarischen Kritik. Und auch das Insistieren auf die Unterscheidung von Leben und Werk bzw. verschiedener Schaffensphasen verstärkt die Konturen der eigentlichen historischen Perspektive auf die Poesie, im konkreten Fall deren moderne deutsche Erscheinungsweise. Wiederkehrende Topoi wie die „Frühlingszeit“, die das Zentrum der Beobachtungen bildet, deuten auf dieses Subjekt hin.

Jene Beobachtungen wollen die Geschichte der modernen deutschen Poesie als unabgeschlossene Epoche der *einen* unabschließbaren Poesiegeschichte erzählen und damit eine bestimmte ästhetische Orientierung der zunehmend institutionalisierten literarischen Traditionsbildung korrigieren. Sie tun dies, indem

¹³⁷ August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. A.a.O., Bd. I, S. 17 f.

¹³⁸ Hinsichtlich Tiecks Vorliebe für das Katalogische oder für Dichtertypologien vgl. Achim Höller: Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie. A.a.O., insbes. S. 199 ff.

¹³⁹ Vgl. oben, S. 38.

Tieck sie an ihren Ausgangspunkt, in ihre „Frühlingszeit“ zurückführt und über diesen Rückbezug einen Ursprungsmythos erzählt, dessen Leitstern Goethe ist. Wichtigste Beschreibungskategorie ist bei Tieck das *Nationale*, das die Geschichte von Poesie in ihrer Vielfalt und Individualität, jedenfalls immer als Konkretes und Besonderes, zur Erscheinung bringt und letztlich beschreibbar macht. Geschichte und Tradition sind prozessuale, d.h. vor allem *Bildungs*-Begriffe.¹⁴⁰ Sie erscheinen in den unterschiedlichen Individualisierungsprogrammen, selbst in hegelianischer Lesart, als die Darstellung der Entfaltung von Kommunikationen, sei es von Natur oder Geist oder Poesie, sind also wesentlich auf Denotation bzw. *Verstehen* bezogen. Die *Nation* ist in diesem Geschichtskonzept, das auf Vermittlung von Verstehen, d.h. von Individualität beruht, eine anthropologische Kategorie, die mit der Geschichte *Leben* beschreibt. Sie gehörte zu dieser Zeit längst auch abseits der Literatur zum Begriffsinventar des wissenschaftlichen Diskurses über den Menschen:

„Leben heisst durch eine geheimnissvolle Kraft eine Gedankenform, in einer Masse von Materie, als Gesetz, herrschend erhalten. In der physischen Welt heisst diese Form und dies Gesetz Organisation, in der intellektuellen und moralischen Charakter. Zeugen heisst, jene geheimnissvolle Kraft beginnen lassen, oder mit andern Worten eine Kraft anzünden, die plötzlich eine gewisse Quantität von Materie in einer durchaus bestimmten Form von der Masse losreisst, und nun fortdauernd diese Form in ihrer Eigenthümlichkeit allen andern Formen entgegenstellt. Die wahre Individualität entsteht also von innen heraus, plötzlich und auf Einmal, und wird so wenig durch das Leben hervorgebracht, dass sie nur im Leben zum Bewusstseyn kommt, und oft noch verdunkelt oder verdreht. Da aber der Mensch ein Thier der Geselligkeit ist – sein distinctiver Charakter – weil er eines Andern nicht zum Schutz, zur Hülfe, zur Zeugung, zum Gewohnheitsleben (wie einige Thierarten), sondern deshalb bedarf, weil er sich zum Bewusstseyn des Ichs erhebt, und ich ohne Du vor seinem Verstand und seiner Empfindung ein Unding sind; so reisst er sich in seiner Individualität (in seinem Ich) zugleich die seiner Gesellschaft (seines Du) los. Die Nation ist also auch ein Individuum, und der Einzelne ein Individuum vom Individuum.“¹⁴¹

Die Poesie als „Weltgegend der Natur“ hat wie diese ihre Geschichte, ist Subjekt, d.h. Subjekt von Literaturgeschichte, welche in ihrer nationalen Ausdifferenzierung erst zur Anschauung, in der Interpretation und Vermittlung zur Erkenntnis gelangt:

„Gegenstand der Geschichte (...) kann nur dasjenige seyn, worin ein unendlicher Fortschritt Statt findet. Jede einzelne Kunsterscheinung müßte also in einer unbestimmbar weiten Entfernung von der höchsten Vollkommenheit vorgestellt werden; und doch nennen wir nur das ein ächtes Kunstwerk, was in sich vollendet ist: was nicht vortrefflich, hat in der schönen Kunst gar keinen Werth. Die ganze Kunstgeschichte würde also aus Erscheinungen zusammengesetzt seyn, denen im Gebiete ächter Kunst eigentlich kein Platz gebührte. Wie läßt sich nun dieser Widerspruch ausgleichen? Die Kunst erscheint überall an ein nationales und locales Element gebunden, also unter Beschränkungen. Der ewig rege Kunstgeist bildet sich immer von neuem aus dem Stoffe

¹⁴⁰ Vgl. oben S. 40 f.

¹⁴¹ Wilhelm von Humboldt: Betrachtungen über die Weltgeschichte. In: Ders., Schriften zur Anthropologie und Geschichte. Berlin 1960 (= Wilhelm von Humboldt: Werke in fünf Bänden. Hg. v. Andreas Flitner und Klaus Giel. Bd. 1), S. 567–577, S. 572 f.

jedes Zeitalters, aus jeder bestimmten Umgebung gleichsam einen Körper an, organisirt sich eine Gestalt. Je nachdem nun dieser Stoff widerstrebender, oder tauglicher oder bildsamer ist, wird auch die äußere Organisation der Kunst gröber oder zarter ausfallen, und es wird ihm mehr oder weniger gelingen, sich darin frey zu bewegen, und sich mit aller Fülle, Energie, Leichtigkeit und Evidenz zu offenbaren. Dieß ist es, was man mit dem Ausspruche meynt, ein Volk, ein Zeitalter sey poetischer als das andere. Der Mangel kann freylich bis zu gänzlichen Negation gehen: und eine solche Prosa in den Gesinnungen, Ansichten, Sitten, Einrichtungen ec. kann in einer bestimmten Nationalität so fixirt seyn, daß sie ohne eine ganz neue Ordnung der Dinge nicht aufzuheben ist, und daß so lange wahre Poesie und Kunst unmöglich bleiben. – Sonst aber muß ein jedes Kunstwerk aus seinem Standpunkte betrachtet werden; es braucht nicht ein absolut höchstes zu erreichen, es ist vollendet, wenn es ein Höchstes in seiner Art, seiner Sphäre, seiner Welt ist; und so erklärt sich, wie es zugleich ein Glied in einer unendlichen Reihe von Fortschritten, und dennoch an und für sich befriedigend und selbständig seyn kann.“¹⁴²

Die Differenz etwa zum Beobachtungsmodell Friedrich Schlegels, das die Literatur auf ihren Verweischarakter hinsichtlich eines übergeordneten geschichtsphilosophischen Subjekts reduziert, und somit einem Erkenntnisprojekt untergeordnet, das auf die historische Befundung „des menschlichen Geistes“¹⁴³ abgestellt ist,¹⁴⁴ lässt sich an der unterschiedlichen Bewertung der sozialen Dimension literarischer Kommunikation ablesen: Während Schlegel konsequent versucht, „alles, was zwischen ihm als dem Historiker einerseits und dem Geist andererseits vermittelnd steht, gedanklich zu annihilieren: die Lektüre und das Schreiben und möglichst auch noch den Schreiber“, auf diese Weise die Distanz zwischen dem Historiker und dem „Geist, d[em] Subjekt der zu erkennenden und zu beschreibenden Geschichte“¹⁴⁵ aufzulösen, macht Tieck den Verstehensaspekt von literarischer Kommunikation gerade zum Herzstück seines Konzepts von Traditionsbildung. Indem es Vergangenheit und Zukunft im – lebendigen – Medium eines permanenten Dialogs miteinander vermittelt, die Kommunikation von literarischen Kommunikationen beständig in Gang hält, bezieht dieses Konzept seine Rechtfertigung sozusagen vom Leben selbst.

Der „Geist der Zeit“, über dessen Kenntnis bzw. Divination der Historiker das poetische Werk begreifen kann, bleibt dabei als hermeneutischer Begriff erhalten und mit ihm die Lektüre als Drehscheibe literarischer Überlieferung, im Sinne einer Hermeneutik neuer, frühromantischer Prägung, „die das Verstehen als

¹⁴² August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. A.a.O., Bd. I, S. 17

¹⁴³ Friedrich Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur (Wiener Vorlesungen). In: Ders., Geschichte der alten und neuen Literatur. München/Paderborn/Wien 1961 (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler. München/Paderborn/Wien 1958 ff., Bd. VI), S. 90

¹⁴⁴ Vgl. Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. A.a.O., S. 263 ff.

¹⁴⁵ Ebd., S. 276 f.

Wiederholung und nicht mehr als Umkehrung des Produzierens denkt“.¹⁴⁶ Das Geschäft der Hermeneutik innerhalb des – historiographischen – Projekts nationaler Traditionsstiftung, in dessen Dienst Tieck seine herausgeberischen und die damit verbundenen kritischen Arbeiten stellt, ist auf den „Enthusiasmus“ des Historikers ebenso angewiesen wie auf dessen „historischen Sinn“, seine Mitteilungen entspringen der Teilnehmer- ebenso wie der Beobachterperspektive.¹⁴⁷

In Tiecks Perspektive auf eine nationale Literaturgeschichte erweist sich der historische Sinn durch die Unterscheidung des Vaterländischen und Eigentümlichen in den poetischen Dokumenten etwa vom Fremdbestimmten oder Fremdorientierten oder Universalistischen:

„Denn nicht das Talent und die Vollendung ist es allein, die Goethe, mit dem also nach meiner Einsicht die neue deutsche Poesie anhebt, charakterisiert, sondern die deutsche Gesinnung, die Verklärung des Volks und Vaterlandes, das durch ihn gleichsam im Bewußtsein erst entstand und entdeckt wurde.“ (GS, S. LXX f.)

Was Definition und Funktion des historischen Sinns als Wahrnehmungsvermögen und Unterscheidung von *Gesinnung* angeht, deckt sich die Argumentation noch mit weiten Teilen der Literaturgeschichtsschreibung, besonders mit Bouterwek:

„Denn was man auch von einer reinen Objectivität gewisser, für alle Zeiten und Völker musterhaften Kunstwerke mit Recht rühmen mag; es ist *erstens* historische Wahrheit, daß gerade die Künstler, die am sichersten für die Ewigkeit arbeiteten, die Eigenthümlichkeit ihres Geistes am innigsten mit dem Geiste ihres Zeitalters vereinigten. Es ist *zweitens* psychologische Wahrheit, daß die wahrhaftigen Künstler in dieses Verhältniß zu ihren Zeitgenossen treten mußten. Nicht als ob der Geschmack des Jahrhunderts dem Genie gebieten könnte oder dürfte. Wenn das wäre, woher sollten denn die Muster kommen, denen jedes gebildete Jahrhundert huldigt? Aber je weniger gelehrte Abstraction an die Stelle der wahren Begeisterung tritt, desto mehr lebt und webt der Künstler in *der* Welt fort, in der er aufwuchs. Nicht die Form, aber den ersten Stoff seiner Erfindungen lieferte ihm die Natur, die ihn zuerst umgab. (...)

Die redende Kunst ist noch weit mehr, als die bildende und tönende, von Zeit und Umständen abhängig. Ihr Organ, die Sprache, ist gerade so reich oder so arm an Mitteln der Darstellung, als das Volk, das sie spricht, an Begriffen reich oder arm ist. Da die Bedeutung der Wörter der letzte Grund aller ihrer ästhetischen Verbindungen ist, so fesselt den Dichter seine Sprache durch eben die Kraft, durch die er sein Publicum beherrscht. Was dieses bei dem symbolischen Ausdruck durch Worte nicht verstehen kann, das vermag auch der Dichter nicht auszudrücken (...) Und dieses Spiel der dunkeln Vorstellungen, zu dem der Dichter den Geist seines Publicums beleben möchte, ist doch größtentheils nur Resultat des Nationalcharakters, der Nationalcultur und der allgemeinen Denkart des Volks, in dessen Sprache der Dichter sich mittheilt.“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Ebd., S. 262.

¹⁴⁷ Siehe oben S. 27 f.

¹⁴⁸ Friedrich Bouterwek: Allgemeine Einleitung in die Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit. In: Ders., Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts. 12 Bände. Göttingen 1801–19 (= Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Von einer Gesellschaft gelehrter Männer ausgearbeitet. Dritte Abtheilung. Geschichte der schönen Wissenschaften von Friedrich Bouterwek. Erster Band), S. 1 f.

Bouterwek hat in seiner zwölfbändigen *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* seine Idee von Tradition auf die durch die Nation vermittelte Einheit von Werk und Publikum bezogen, alle Poesie somit als Ausdruck vom „Geist eines Volks in der Sprache“¹⁴⁹ definiert. Auch bei ihm ist also deutsche Literaturgeschichte bereits die Geschichte des aus seiner „Kultur“ abzulesenden deutschen Geistes, der historische Sinn mithin auf ein anderes Programm abgestellt als in Tiecks Konzept von einer Geschichte, die die *Poesie* hat. Die „Sattelzeit“ zwischen 1770 und 1800 interpretiert Tieck als den Ursprungsort der modernen Erscheinungsweise eben dieser *einen* Poesie der Deutschen, aber auch als Ursprung nationaler Poesiegeschichte, welche von dort aus gleichsam Zukunft und Vergangenheit verkündet.¹⁵⁰ Als Teil dieses deutschen Erbes entdeckte Tiecks rekonstruktive Beobachtung der Schriften des jungen Goethe und seiner Mitstreiter nicht nur „Hans Sachs und jene[] alte[] deutsche[] treuherzige[] Biederkeit und redliche[] Gesinnung“ (GS, S. LXI), sondern auch Shakespeare:

„Erst durch Götz, Werther und andere Werke ähnlichen Charakters (...) war es möglich, den Shakspeare zu verstehn und sich anzueignen. (...) Was sollten die Gottschedigen Deutschen, oder die von Klopstock orientalisch begeisterten Leser doch wol mit Shakspeare anfangen? So wenig, wie Wieland, konnten sie sich aus ihm finden, dessen schiefe Anmerkungen und Auslassungen der wichtigsten Gedanken und Bedingnisse nur dazu dienten, Dichter und Leser noch mehr von einander zu entfernen, statt sie sich näher zu bringen. (...)“

Nun wagten sie, den Shakspeare als Poeten anzusehen, sie verstanden und fühlten ihn mit dem Gemüth, und der Mann der sogenannten Regeln fiel von selbst von dem verschlossenen Park der Phantasie herunter. So ward Shakspeare im Zimmer und auf der Bühne Landgenosse, und wir erkannten, wie er es ist, den nächsten Blutsfreund in ihm, wenn Calderon nur Vetter à la mode de Bretagne sein wird.“ (GS, LXXV f.)

Die Reklamation Shakespeares für die Entstehung einer modernen deutschen Literatur führt eine Idee der Sturm-und-Drang-Ästhetik, wie sie vor allem Herder in sprachhistorischer Argumentation formuliert hat, fort. Aus der Perspektive des Literaturhistorikers wird Shakespeare aber nicht nur auf Grund seiner historischen Funktion für die Befruchtung des deutschen literarischen Frühlings interessant: Shakespeare erweist sich darüber hinaus in der besonderen Behandlung seiner Stoffe als der romantische Dichter schlechthin, indem sich nämlich bei ihm „die tiefstinnigsten Andeutungen und Entwicklungen der Staatsweisheit, der Seelenlehre, der Leidenschaft und des innersten Wesens der Phantasie, mit dem

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Im Sinne von Friedrich Schlegel: „Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet.“ Vgl.: Friedrich Schlegel: [„Athenäums“-]Fragmente. In: Ders., Kritische und theoretische Schriften. A.a.O., S. 85.

Verstande und der Vernunft, dem Witz und Humor, bis zum Spaß hinab, im innigsten Bunde“ (GS, S. XXIX) finden. Er beherrscht seinen Stoff, indem er ihn – im Sinne Solgers – ironisch, durch *Betrachtung* und *Witz*, behandelt.¹⁵¹ In dieser romantischen, aus der Distanz des Autorsubjekts die Künstlichkeit der Poesie hervorhebenden Darstellung des Anteils Shakespeares an der Konstituierung einer eigenen nationalen literarischen Tradition der Deutschen, die neben Solger vor allem an den Brüdern Schlegel orientiert ist, weicht Tiecks Version dieser Idee deutlich von ihrer emphatischen Erstverkündung bei Herder ab, welcher im poetischen Genie gleichsam nur das Gefäß sieht, in welcher Poesie des Volkes, mithin Natur selbst, Gestalt annimmt. Die bedeutenden Verhältnisse, die diese Dichtungen so kunstvoll auseinanderlegen und vielfältig darstellen, sind vornehmlich als nationale definiert, mithin geeignet, vom Publikum, der Nation, verstanden zu werden, über diesen Verstehensprozess Anschlusskommunikationen anzuregen, das heißt wesentlich: eine nationale Wirkung zu entfalten. Voraussetzung für solche Wirkung, die auf Verstehen beruht, ist ein tiefes Verständnis seiner Zeit und seiner Nation.

Wenngleich Tieck die patriotische Funktion von Dichtkunst immer noch am besten im Drama, und da zumal im historischen Drama¹⁵², für realisierbar hält¹⁵³ und Goethe, im Gegensatz zu Shakespeare, die dafür notwendigen Voraussetzungen: den „wahren historischen Sinn“ (GS, S. LVII) abspricht, differenziert er dennoch,

¹⁵¹ Tieck war mit dem Philosophen Karl Wilhelm Ferdinand Solger seit 1808 innig befreundet. Insbesondere Solgers spezifische Ausbildung des Ironiebegriffs in seinem Hauptwerk *Erwin*, einer Philosophie in Gesprächen, darin wiederum insbesondere der Schluss des vierten Gesprächs, prägte Tiecks eigene Erzähltechnik. Solger beschreibt die *Ironie* als das „Wesen der Kunst“ überhaupt. Er legt dar, wie „das wahrhafte Wunder Kunst“ erst dann möglich wird, wenn die beiden Pole des Verstandes, die *Betrachtung* und der *Witz*, welche beständig pulsierend den Blick nur freigeben entweder auf das Höchste in seiner endlichen Hülle oder auf die Idee von der Endlichkeit, einander begegnen:

„Dieser Augenblick des Überganges nun, in welchem die Idee selbst notwendig zunichte wird, muß der wahre Sitz der Kunst, und darin Witz und Betrachtung, wovon jedes zugleich mit entgegengesetztem Bestreben schafft und vernichtet, Eins und dasselbe sein. Hier also muß der Geist des Künstlers alle Richtungen in Einem alles überschauenden Blick zusammenfassen, und diesen über allem schwebenden, alles vernichtenden Blick nennen wir die Ironie.“ In: Karl Wilhelm Ferdinand Solger: *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. Berlin 1815, S. 270 ff. Vgl. auch Manfred Frank: *Tiecks Phantasmus* (Kommentar). A.a.O., S. 1181 ff.

¹⁵² Über Tiecks Pläne, nationalhistorische Stoffe für eigene historische Dramen auszuwerten, sowie seine unerfüllten Hoffnungen, als Dresdner Theaterdirektor zur Ausbildung eines deutschen Nationaltheaters beizutragen, siehe: Roger Paulin: „Ohne Vaterland kein Dichter“. Bemerkungen über historisches Bewußtsein und Dichtergestalt beim späten Tieck. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Im Auftrage der Görres-Gesellschaft. Hg. v. Hermann Kunisch. Neue Folge, 13. Band (1972), S. 131–150, S. 135 f.

¹⁵³ Achim Hölter verweist in diesem Zusammenhang auf die „Parallelität der Entwicklung des neuzeitlichen Dramas und der großen Territorialstaaten“. In: Achim Hölter: *Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie*. A.a.O., S. 236.

was den die gesamte Vorrede durchgehaltenen Vergleich mit Shakespeare angeht, die scharfe Kritik an Goethes „Rückzug aus Deutschland“ (GS, S. LX) von jener an seinem Scheitern an den dramatischen Gattungsnormen. Letzteres erscheint mit ungünstigen historischen Bedingungen¹⁵⁴ und der Einsicht in die Funktionsweise moderner literarischer Kommunikation erklärbar, vernachlässigbar im Sinne des spezifischen Interesses an der Autorität Goethes als Integrationsfigur deutscher Literaturgeschichte.¹⁵⁵ Goethe bleibt, wohlgemerkt beschränkt auf sein Frühwerk bis zur Reise nach Italien, auf seine Funktion für die Herausbildung einer spezifisch *deutschen* Dichtkunst beziehbar: Er sei „der *wahrhafte deutsche Dichter* (...), der sich nach langer Zeit, nach Jahrhunderten, wieder zeigte“ (GS, S. LXIX). Wichtigster – ästhetischer – Parameter von Tiecks Erkenntnisinteresse in diesem zentralen Abschnitt seiner Vorrede ist nicht die *Schönheit* – „nicht das Talent und die Vollendung allein“ –, sondern das *Nationale*:

„Wer hatte vor ihm [i.e. Goethe] auf diese deutsche, naive, zarte, sinnliche und wehmüthige Weise von der Liebe gesprochen? Wer hatte sich nur träumen lassen, daß man alte Erinnerungen, erloschene Verhältnisse, so für die Phantasie beleben könne? Allenthalben, wo trockne Steine, dürre Haide, Langeweile und das traurige Altfränkische gewesen waren, kamen Geister, hold und freundlich, um den Menschen wieder zu dienen, so wie der Glaube an sie wieder bei den Sterblichen eingekehrt war. Ueber Lebensverhältnisse, Religion, die Herrlichkeit unserer deutschen Baukunst, über deutsche Natur ließen sich Lebensworte vernehmen.“ (GS, S. LXX)

Merkmale nationaler Eigentümlichkeit bzw. Individualität werden also nicht nur sprachlich, sondern vor allem ethnisch und in Verwendung von Sturm-und-Drang-Topoi über die Unterscheidung nach Binärcodes wie „natürlich“/„künstlich“, „naiv“/„sentimental“ oder „schlicht“ bzw. „roh“/„verbildet“ definiert. Goethes literarhistorische Leistung bestehe demnach zuerst darin, dass er „das Edelste und Eigenthümlichste der deutschen Natur, das bis dahin gleichsam todt und unerkant dalag, jene Treuherzigkeit und Kraft, jene biedere Schalkheit, die allein nur, trotz dem Geschmacklosen, manche unsrer ältesten Autoren liebenswerth machen, die Süßigkeit und reine Unschuld der Sprache“ (GS, S. XXXII) ihren poetischen Ausdruck verliehen und damit von dem Geruch der Inferiorität der

¹⁵⁴ „Fällt eine so producirende und rasch erregte Phantasie in eine Zeit, wo die Bühne sich noch nicht begründet hat, laufen ganz verschiedene, oft entgegengesetzte Manieren mit gleichem Beifall über das Theater, ist nichts ächtes Ueberliefertes da, was geschützt und geschont werden muß, so kommt ein so begabter Geist (falls er nicht ausdrücklich zum dramatischen Dichter geboren ist) in die Gefahr, den Gegenstand, den er sich wählt, nicht mehr genau zu prüfen. Vielleicht verkennt er die unerläßlichen Gesetze des Drama und wirft sie unbesehen in den Abgrund zu jenen konventionellen Regeln, die Natur und Kunst immerdar verkrüppelt haben, – und die Aufgabe seines Genies wird vielleicht sein, jeden, auch den widerspenstigsten Gegenstand, zum Schauspiel umzubiegen, den unpassendsten vielleicht am liebsten.“ (GS, S. XXXIV).

¹⁵⁵ Siehe unten S. 90.

deutschen gegenüber anderen Nationalkulturen, d.h. zumal der französischen, befreit hat. Die Schönheit der Poesie erweist sich für den Literaturhistoriker erst darin, dass sie *auch* „eigentümlich“ ist, wobei als Eigenes meist firmiert, was der Nation gehört.

So sehr die Nation, als einheitsstiftendes Prinzip von Geschichte, Beschreibungs-, das heißt Differenzierungskategorie einer ontologisch gedachten Idee von Natur bzw. Gattung darstellt, so kennzeichnet die Argumentation doch eine moderne Autor- und Werkbegrifflichkeit, die literarische Kommunikationen immer als künstliche Einheiten differenziert. Tiecks Aktualisierung des Herderschen Geschichtsmodells geht nicht mehr hinter die Positionen der Schlegels zurück, die die ordnende Kraft der Kunst, selbst bei den frühesten Antiken als die Bedingung allen Verständnisses ausmacht:

„Alle Poesie beruht auf einem Zusammenwirken der Natur und Kunst. Ohne Kunst kann sie keine dauernde Gestalt gewinnen; ohne Natur erlischt ihr inneres Leben. Wie unschuldig jene frühe Kunst auch sein mochte, so mußte sie dennoch nach den ersten Fortschritten bald aufhören, unabsichtlich zu sein. Wie rege ist schon beim Homer das Bewußtsein seiner Kunst! Wie rühmt er an dem Sänger die Besonnenheit, die schickliche Anordnung, die Klarheit der Schilderung! Noch mehr: in den Zeiten, woraus alle ursprünglichen Heldendichtungen herstammten, war die Poesie nicht bloß eine Kunst, aus Wohlgefallen daran geübt, wie Achilleus die Leier spielte; sondern sie war ein Gewerbe. So war es bei den Griechen, so bei unsern deutschen Vorfahren, so bei vielen andern Völkern.“¹⁵⁶

Anders als etwa die Brüder Grimm setzt er nie das „Volk“ an die Stelle des Dichters, findet die Poesie als Subjekt von Literaturgeschichte nur in der konkreten, d.h. schriftlich fixierten Kunst herausragender Einzelpersönlichkeiten bzw. deren Aneignung zu sich selbst.¹⁵⁷

Tiecks gesamtes editorisches und übersetzerisches Schaffen – von seinen Shakespeare-Studien bis zu den Werkausgaben von Novalis, Maler Müller, Kleist oder Lenz – bezeugt ein solches modernes Autorkonzept. In der Anerkennung der prinzipiellen Autor- und Werksouveränität und der – freilich verschieden motivierten – Neigung, diese im selektiven Akt der Aneignung und Redaktion zu korrigieren, überschneidet sich dieses Konzept von Individualität bzw. individueller Kunst mit jenem in Schillers ästhetischen Schriften oder dem Bildungsmodell von *Dichtung und Wahrheit*.

Der entscheidende Unterschied zu den zeitgenössischen wissenschaftlichen Ansätzen einer an der Methodik der Altphilologen orientierten Textwissenschaft

¹⁵⁶ August Wilhelm Schlegel: Rezension Altdeutsche Wälder. A.a.O., S. 385.

¹⁵⁷ Achim Hölter legt dazu dar, wie solche Einzelne in diesem Konzept auch hinter sogenannter Volkspoesie stehen. In: Achim Hölter: Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie. A.a.O., S. 238 f.

liegt im Festhalten an einer – nicht philologisch motivierten – Verpflichtung von Übersetzung und Tradition auf Leistungen für systemexterne Umgebungen des Wissenschaftssystems. Dies kennzeichnet schon Tiecks Umgang mit den mittelhochdeutschen Texten seiner Sammlung von *Minneliedern aus dem Schwäbischen Zeitalter*, die er 1803 herausgab. Er versuchte mit diesen Bearbeitungen ausdrücklich, „im Geist Eschenburgs den Nicht-Gelehrten zu erreichen, das nationale Bewußtsein zu erwecken.“¹⁵⁸ Er gehört mithin auch zu jenen „gelehrten Freunde[n]“¹⁵⁹, die „seit Beginn des 19. Jahrhunderts ihre Tätigkeit als Kulturmission“¹⁶⁰ verstanden. Diese Tätigkeit ist die der Deutung von Subjektivität, eine Reaktion auf die Tatsache, „daß der Literatur selbst ein Subjektstatus zugesprochen wird“¹⁶¹ und das daraus resultierende moderne Bedürfnis nach Entschlüsselung von dessen Individualität. Aus einem nicht-wissenschaftlichen Interesse wissenschaftlicher Kommunikation ist auch „Tiecks so subjektiv geprägte Philologie“¹⁶² in seinen theoretischen und übersetzerischen Arbeiten über Shakespeare zu erklären.¹⁶³ Was Tiecks Zugang zu den älteren, mittelalterlichen ebenso wie zu den neueren Textzeugen literarischer Tradition, sei es von Shakespeare oder Goethe, gleichermaßen kennzeichnet, ist die Idee, Poesie aus der unmittelbaren Anschauung des zeitgenössischen historischen

¹⁵⁸ Roger Paulin: „Ohne Vaterland kein Dichter“. A.a.O., S.145.

Lachmann hat „allgemeinverständliche‘ kommentierte Volksausgaben mittelhochdeutscher Texte“ bekanntermaßen abgelehnt und berief sich dabei seinerseits auf nationale Motive: „lieber unverständlich bleiben als Monumente deutscher Kultur derart zu trivialisieren, auf Dauer muß das Richtige sich doch durchsetzen.“ In: Hans-Martin Kruckis: Goethe-Philologie als Paradigma neuphilologischer Wissenschaft im 19. Jahrhundert. A.a.O., S.466.

¹⁵⁹ So Klaus-Michael Bogdal, in Anspielung auf ein Wort von Johann Melchior Gottlieb Beseke, in: Ders., Historische Diskursanalyse der Literatur. A.a.O., S. 216.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd., S. 217.

¹⁶² Michael Hiltcher: Shakespeares Text in Deutschland. A.a.O., S. 177.

¹⁶³ Dennoch muss betont werden, dass Tieck – etwa im Vergleich zur Lenz-Ausgabe – mit den Shakespeare-Texten weit sorgfältiger umging. Insbesondere bei der Zuschreibung von apokryphen Dramen wusste er sich einer viel genaueren Beobachtung und einem höheren Erwartungsdruck von Seiten der Shakespeare-Philologie ausgesetzt.

Bei der Lenz-Ausgabe wären bei genauerer Prüfung Fehler, wie die Aufnahme von Klingers Drama *Das Leidende Weib*, Ludwig Friedrich Lenzens *Ode auf den Wein* oder des Aufsatzes *Über Herders älteste Urkunde des Menschengeschlechtes* des Schweizers Häfeli wohl nicht unterlaufen, desgleichen Versäumnisse wie das Fehlen bereits gedruckter Werke wie des Romans *Der Waldbruder* oder des Gedichts *Liebe auf dem Lande*. So hatte sich Klinger selbst bereits 1775 in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* als Verfasser des *Leidenden Weibs* deklariert, und in Johann Georg Meusels *Lexikon der vom Jahre 1750 bis 1800 verstorbenen deutschen Schriftsteller* aus dem Jahr 1808 wäre Tieck über den anderen Lenz als Verfasser der *Ode an den Wein* informiert worden. Erstmals nachgewiesen hat diese editorischen Fehler im Jahr 1857 Edward Dorer-Egloff, der sie in seiner Arbeit über Tiecks Ausgabe richtig zu stellen versucht. Vgl.: Edward Dorer-Egloff: J.M.R.Lenz und seine Schriften. Nachträge zu der Ausgabe von Ludwig Tieck und ihre Ergänzungen. Baden 1857.

Kontextes heraus – vermittelt jenes Sich-Versetzens in die Zeit – begreiflich zu machen.¹⁶⁴ Paulin verortet in der *Minnelieder*-Ausgabe die Wende romantischer Mittelalterrezeption weg von der „Mythologie“ etwa in Herders *Von deutscher Art und Kunst*, hin zu „einer historischen Verfahrensweise.“¹⁶⁵

Identität ist vermittelbar aus der Erfahrung „eigener“ Geschichte, deren Herstellung wesentlich über den Akt der Aneignung, über Rezeption und somit Funktion literarischer Kommunikation definiert wird, mit den entsprechenden Folgen für die Bewertung des Publikums und von dessen Bedürfnissen. Und hier, in der Verankerung des ästhetischen Aspekts literarischer Erfahrung, unterscheidet sich Tiecks Konzept von Literatur und Literaturgeschichte fundamental von Schillers und Goethes Autonomieästhetik. Kommunikation ist auf Verstehen, mithin auf Differenzierung von Mitteilung und Information angewiesen, um Anschlusskommunikationen hervorrufen zu können. So wie das einzelne Kunstwerk des kongenialen Lesers bedarf, so bedarf die Kunstgeschichte des kongenialen Historikers.¹⁶⁶

Wenn Tieck Goethes dichterisches Werden seit der Italienreise als „Rückzug aus Deutschland“ vorstellt, ist in diesem Sinne vor allem ein Rückzug vor seiner Verantwortung gegenüber seinem Publikum, den Lesern deutscher Literatur ebenso wie den Lesern der deutschen *Literaturgeschichte*, gemeint. Damit widerspricht Tieck Goethes eigener entschiedener Abgrenzung gegenüber solcher Verantwortung, wie er sie in *seiner* Literaturgeschichte, in *Dichtung und Wahrheit*, als Folge seiner Erfahrungen mit der Rezeption seiner Frühwerke, dargestellt hat. Sein Befund einer Unvereinbarkeit von „Autoren und Publikum“ im dreizehnten Buch, welche er auf Grund des unvereinbaren Interesses von Produktion und

¹⁶⁴ Die lebenslangen ehrgeizigen Pläne zu einem großen Buch über Shakespeare scheitern nicht zuletzt an dieser Vorgabe. Vgl. Michael Hiltcher: Shakespeares Text in Deutschland. A.a.O., insbes. S. 135–159.

¹⁶⁵ Roger Paulin: „Ohne Vaterland kein Dichter“. A.a.O., S.145.

¹⁶⁶ In Bezug auf eine Geschichte des Lesers hat allerdings auch dieses auf Divination setzende „Publikumsprojekt“ eine „Emanzipation des Lesers“ verhindert, indem es „auf eine Stabilisierung der jeweiligen Autorposition“ zielt. Vgl. Klaus-Michael Bogdal: Historische Diskursanalyse der Literatur. A.a.O., S. 149.

Bogdal unterscheidet mit Gerhard Plumpe zwei „Publikumsprojekte“: „das ‚romantische‘ Projekt einer ‚populären Literatur‘, die ‚die soziale und diskursive Integration‘ einer übersichtlich scheinenden Gesellschaft leisten soll, und das elitäre Projekt einer Literatur ‚für eine Gemeinde von Eingeweihten.‘“ Vgl. Gerhard Plumpe: Autor und Publikum. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hg. v. Helmut Brackert und Jörn Stuckrath. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 377–391, hier: S. 388 f.

Rezeption „durch eine ungeheuerere Kluft getrennt“ sieht, beweist ein hohes Bewusstsein des Innovationsdrucks moderner Kunstkommunikation:

„Sie [i.e. die Leser] leben nämlich in dem Wahn, man werde, indem man etwas leistet, ihr Schuldner, und bleibe jederzeit noch weit zurück hinter dem was sie eigentlich wollten und wünschten, ob sie gleich kurz vorher, ehe sie unsere Arbeit gesehn, noch gar keine Begriff hatten, daß so etwas vorhanden oder nur möglich sein könnte.“¹⁶⁷

In einem Abriss zu jener „Frühlingszeit der deutschen Literatur“ (GS, S. VI) mit ihren bedeutendsten Vertretern veranschaulicht die Vorrede die Folgen, die Goethes Befruchtungsakt und dessen Unterbrechung für die Literaturgeschichte und die ganze Nation zeitigte. An einer Reihe von dichtenden Zeitgenossen des jungen Goethe legt sie auseinander, wie jenes Prinzip kongenialer Lektüre produktiv werden und Traditionsbildung stimulieren kann: Lenz, Klinger, Wagner, Stilling, Bürger, Stolberg, Maler Müller, Jacobi, Heinse, Miller, selbst die „fast unschicklich[en]“ Cramer, Spieß, Schlenkert und Lafontaine, ja noch der manieristische Iffland und das „sehr beschränkte[] Talent“ Kotzebue erweisen sich als mehr oder weniger bedeutende Ableger Goethes (GS, S. LXXI ff.). An mehreren Stellen knüpft die Vorrede die literarhistorische Bedeutung von Goethes Frühwerk an den Begriff einer „Schule“, den sie als teleologischen Ursprungsbegriff für eine moderne literarische Tradition und somit als Korrelat für das Verständnis moderner deutscher Literatur und ihrer Geschichte vorschlägt:

„So war Goethe in seiner Jugend Anfang und Mittelpunkt einer ächt deutschen Schule, die wenn sie sich fester begründet, vielseitiger ausgebildet, und nicht bald wieder Glauben und Vertrauen zu sich verloren hätte, wol eben so kräftige, mannichfaltige und glänzende Erscheinungen hervorgebracht hätte, wie früher in England durch jene Geister geschah, die sich unbewußt und bewußt um Shakspeare versammelten.“ (GS, S. LXVIII)

„Besteht also auch eine Goethisch-deutsche Schule und wird bestehn, um wol noch in Zukunft erst die schönsten Früchte zu tragen, so hat sie doch, durch Schuld des Meisters, weder so festen unerschütterlichen Grund gelegt, noch hat sie sich so ausgebreitet, noch ist sie so schnell und sicher fortgewachsen, wie etwa sie spanische, seit Lope, oder die englische durch Shakspeare, oder die griechische durch Aeschylus.“ (GS, S. LXXXI)

Auch diese Argumentation folgt dem frühromantischen Modell von Literaturgeschichte, in dem der Historiker den Geist der Zeit poetischer Produktionen, in den er sich versetzen oder den er divinieren muss, nicht zuletzt in den Werken von Vorgängern und Zeitgenossen auffinden kann. Schon August Wilhelm Schlegel gebrauchte für diesen historischen Zusammenhang den Begriff der „Schule“:

¹⁶⁷ Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hg. v. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt/M. 1986 (= Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Dieter Borchmeyer u.a. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 1985 ff., I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 14), S. 645 f.

„Ferner steht jedes Kunstwerk (...) vermöge der Einflüsse, welche sein Geist von seinen Vorgängern erfahren, bey seiner Entstehung in einem wirklichen historischen Zusammenhange mit früheren Productionen (...). Ein solcher regelmäßig fortgepflanzter Einfluß auf die Nachfolger in der Kunst vermittelt eingeführter Maximen und Methoden heißt eine Schule.“¹⁶⁸

Aus diesem Verständnis von der Funktionsweise literarischer Tradition heraus argumentiert Tieck die Forderung an eine professionelle patriotische Traditionsvermittlung, ihre Bemühungen um eine vaterländische Tradition, „um unsre Zeit, unser Vaterland, Eigenthümliches und das Ehrwürdige unserer Geschichte und des neuen Lebens“ in einer „Gesellschaft von ächten Patrioten“ und darin „einen Gegensatz zur Sekte jener früheren Philologen“ sozusagen zu institutionalisieren (GS, S. LXXIX). Damit ist das Feindbild genannt: die Adepten einer – falsch, das heißt als Paradigma auch der Modernen, verstandenen – Antike. Die Rhetorik erinnert an die im späten 18. Jahrhundert in Deutschland neu entfachte *Querelle*-Debatte. Tiecks Argumentation steht in der Tradition der literarhistorischen Arbeiten der Schlegel-Brüder mit der Annahme verschiedener, mythologisch fassbarer Zentren.

„Gegen die verlorene oder relativierte Einheit der Antike wird eine neue, moderne Einheit gesetzt, eben die Geschichte der romantischen Völker. Sie bilden einen selbständigen Kreis, und ihre Geschichte eröffnet ein neues Stadium der Kultur. Trotz seines *zusammengesetzten* Charakters hat dieser neue Kulturkreis also einen gemeinsamen Ursprung und eine gemeinsame Geschichte. Die Ursprungsfigur kann so *modern* besetzt, sodann der Ausdifferenzierungsprozess der Modernen als *Nationalkonzept* entwickelt und schließlich über die Universalität der *Deutschen* ein neuer Hegemonieanspruch formuliert werden.“¹⁶⁹

Die letzte dieser drei Tendenzen, die Umwertung der lange als Mangel und Knechtschaft charakterisierten Uneinheitlichkeit und Heteronomie der Deutschen hin zu einem Vorzug ihrer Universalität, aus dem sich letztlich „ein Hegemonie-modell mit Sendungsbewußtsein“¹⁷⁰ begründen ließ, bleibt freilich bei Tieck ausgeklammert. In diesem Konnotat des deutschen Sonderwegs und seiner Urbarmachung für ein entelechisches Geschichtsmodell, das August Wilhelm Schlegel in sein Konzept von Literaturgeschichte integriert hat, liegt der entscheidende Unterschied zur literarhistorischen Argumentation der Lenz-Vorrede:

„Die Griechen konnten natürlicher Weise keine eigentliche Kunstgeschichte haben, weil sie keine andre Nation von der poetischen Seite kannten, die ihnen zum Vergleichungspunkt für ihre eigne Entwicklung hätte dienen können; sie fühlten sich überhaupt mehr als sie sich begriffen. Die Römer waren bloß Nachahmer der Griechen, und arbeiteten sich in alle ihre Kunstformen hinein. Die meisten neueren Nationen sind einseitig auf ihre Nationalität eingeschränkt gewesen, und haben sich zum Theil eingebildet, man müsse nur die alten nachahmen; ihre Literatoren haben gar nicht gemerkt, daß ihre größten Köpfe ganz etwas anders erstrebten, haben die Werke derselben

¹⁶⁸ August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. A.a.O., Bd. I, S. 26 f.

¹⁶⁹ Jürgen Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. A.a.O., S.108.

¹⁷⁰ Ebd., S.109.

darnach umgedeutet (so die spanischen Akademiker den Don Quixote nach den Regeln des Aristoteles), oder gar das beste verkannt. Den Deutschen scheint die Lösung dieser Aufgabe vorbehalten zu seyn: sie allein verbinden Tiefe mit Universalität, und ihre Nationalität besteht darin sich derselben willig entäußern zu können. Unter ihnen ist auch der Anfang zu einer ächteren Kunstgeschichte wirklich gemacht worden.“¹⁷¹

Tiecks Beobachtungen von deutscher „Eigentümlichkeit und Tüchtigkeit“ (GS, S. LXIX) resultieren aus einer Perspektive auf die „Lebensverhältnisse, Religion“ und „deutsche Natur“ (GS, S. LXX), die Vorzüge deutscher Kritik und Philosophie, die Schlegel als anthropologische Konstante des deutschen Geistes argumentiert, erwähnt Tiecks Vorrede zweimal und in Bezug auf deren bestimmte historische Konkretisationen: einmal, wo er auf Goethes eigene Schwäche als Kritiker und auf dessen am antiken Ideal orientiertes ästhetisches Urteil hinweist, indem er diese ex negativo unterscheidet:

„Aus dem Entgegengesetzten dessen, was er fördern wollte, hat sich wieder Geist entwickelt und befreit, aus jener Begeisterung, die bekämpfte, ist Kunst, Schule, Untersuchung und Verständniß hervorgegangen.“ (GS, S. LXVI)

Eine zweite Erwähnung findet die deutsche Literaturkritik bzw. ihr Vorsprung in dem Brief des „Zukünftigen“. Dessen Vogelperspektive verortet in Deutschland die Ansätze einer „philosophische[n], ächt psychologische[n] Kritik“, die die Vereinbarkeit von „Schönheit und Sittlichkeit“ zum Gegenstand hat:

„Zeigt sich Deutschland in einem Punkt vorgeschritten, so ist es in diesem. Eine neue Krisis, eine künftige Schule ist im Begriff, sich zu bilden, wenn sie nicht zu eilig ihre Untersuchungen schließend fertig zu sein glaubt, bevor sie noch recht angefangen hat. Denn England und Frankreich lassen sich von dergleichen Fragen und Gefühlen nicht träumen; das Erstere hat sein strenges moralisches System und zweifelt niemals, kann darum auch das meiste von Goethe als unsittlich abweisen, das zweite ist längst auch mit seinem moralischen Ideal fertig. Von Spanien und Italien kann in dieser Hinsicht nicht die Rede sein.“ (GS, S. C)

Keine dieser beiden Erwähnungen der deutschen Kritik lässt eine Lesart als eine Art Idealektüre zu. Im Gegenteil, das Eigentümliche kontrastiert in der Vorrede geradezu mit dem Allgemeinen, Universellen, auch dort, wo es sich als Bedürfnis, sei es ein poetisches oder ein philosophisches, ausweist:

„Vielleicht kann der Philosoph (und ich zweifle doch) Kosmopolit sein, der Künstler nicht, und der Dichter kann am allerwenigsten des Vaterlandes entbehren.“ (GS, S. LXXVIII)

Darüber hinaus unterscheidet sich Tiecks national differenzierter Zugang zur Literaturgeschichte auch gegenüber der zunehmenden nationalistischen Strömung innerhalb der zeitgenössischen Literaturgeschichtsschreibung, wie sie bis dahin wohl am deutlichsten Ludwig Wachlers *Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Nationalliteratur* von 1818/19 nationale Gesinnung der Autoren zum

¹⁷¹ August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. A.a.O., Bd. I, S. 21.

einzigsten Maßstab und Telos von Literaturgeschichte machten. Tiecks Perspektive auf das vaterländische und nationale Element als Kriterium ästhetischer Bewertung steht vielmehr in der Tradition des Geschichtsmodells seines Göttinger Lehrers Friedrich Bouterwek, dessen literaturhistorische Arbeiten, insbesondere über Camoes, der vaterländischen Dichtkunst verschiedener Nationen, als unterschiedlicher Zentren der einen romantischen Poesie, gewidmet waren, ohne Ableitung jeglicher nationaler Hegemonieansprüche.

Tiecks Argumentation grenzt sich auch gegen ein Bildungskonzept klar ab, das das Studium der griechischen Sprache und Geschichte in den Dienst der deutschen Nation stellt, mithin als „Transferinstanz“ funktioniert, „die eine neue Universalisierung antiken Geistes auf deutschem Boden ermöglicht.“¹⁷²

Zwanzig Jahre nach Wolfs Formulierung dieses Konzepts in seiner *Darstellung der Alterthumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert*, welches übrigens Goethe als dem „Kenner und Darsteller des griechischen Geistes“ gewidmet war, dessen Lebensweg „selbst den Stufengänge der Griechen nachahmt“¹⁷³, beklagt Tieck in seiner Lenz-Vorrede, „welchen Nachtheil uns die Kenntniss der Alten gebracht hat (...), wie das Eigenthümliche, Vaterländische oft durch eine verkehrte Anbetung und halbes Verständnis der Alten, als es wieder im Abendlande erwachte, ist vernichtet worden“ (GS, S. LXXIX). Stattdessen plädiert er für eine historische Erforschung des Altertums, die von jenem antiken Idealismus wegführen muss.

Bei Schiller, den er ebenfalls der ersten Generation moderner deutscher Dichter zurechnet, verortet Tieck bereits „Uebertreibung der deutschen Weise“ und „ein Verkennen derselben“, fremde, „ungermanische“ Elemente und Formen und darin den Keim jenes Pansophismus, der die Entwicklung einer eigenständigen Poesiegeschichte der Deutschen so rasch wieder unterbrach. Als Kennzeichen der Schillerschen Poesie, zumal in der *Braut von Messina*, nennt er „den Gongorismus der Gesinnung“ (GS, S. LXXIV). Die Vorrede stimmt hier in die Schiller-Kritik der Schlegels, insbesondere August Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen, mit ein,

¹⁷² Hans-Martin Kruckis: Goethe-Philologie als Paradigma neuphilologischer Wissenschaft im 19. Jahrhundert. A.a.O., S.463 f. Kruckis verweist auf Friedrich Wolf, die Autorität der Altphilologie im frühen 19. Jahrhundert, und dessen Idee, über das Studium der „vollkommeneren Sprachformen‘ der ‚Alten‘ (...) eine Vervollkommnung der vaterländischen“ zu vermitteln und dadurch wiederum „auf die ‚harmonische Bildung unserer edelsten Kräfte‘ “ zu wirken (ebd., S. 464).

¹⁷³ Friedrich August Wolf: *Darstellung der Alterthumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert*. Berlin 1807. S. VIII f.

wo Schlegel mit Ausnahme des *Tell* sämtliche Dramen Schillers als Verfehlungen der dramatischen Form charakterisiert.¹⁷⁴ Sie schließt somit nicht an die seit seinem Tod einsetzende Verklärung Schillers als Integrationsfigur einer nationalen deutschen Einigungsbewegung an, die zumal die Jugend erfasst hatte, oder an den zunehmend politisierten Diskurs der Literaturgeschichtsschreibung, die ihre Kritik an Goethe wesentlich über dessen Differenz zu Schiller artikulierte. Von der nationalen Argumentation dieser literarhistorischen Richtung, wie sie, insbesondere was die Positionierung gegenüber Goethe betrifft, am prononciertesten Wolfgang Menzel in seinem Aufsatz *Goethe und Schiller* (1824) und seiner dreiteiligen *Deutschen Literatur* (1828) vertrat, unterscheidet sich jene von Tieck allerdings vor allem durch die verschiedene, nämlich ästhetische statt politische Programmierung des Unterscheidungscode von Nation und Geschichte, die in der Differenzierung der einzelnen Werke ihren Niederschlag findet. Die nationale Argumentation von Goethes literaturgeschichtlichem Rang hat, spätestens seit den Jahren der französischen Besatzung und den Befreiungskriegen, durchaus Tradition in Deutschland. So sah etwa Ernst Moritz Arndt in seinen *Ansichten und Aussichten der Teutschen Geschichte* aus dem Jahr 1814 Goethe „in dieser kalten und leeren Zeit wie ein göttliches Wunder“ hervorragen, „nicht aus dieser Zeit geboren, sondern auf der einen Seite ein Bild der teutschen Vergangenheit, auf der andern ein Bild ihrer Zukunft.“¹⁷⁵ Ein anderes Beispiel liefert, aus dem Rückblick auf dieselbe Zeit, Karl Immermann in seinen *Memorabilien*:

„Die Deutschen hatten in jenen Leidensjahren nur in ihrer großen Dichtung das Evangelium, welches sie zur Gemeine machte, welche sie über der materiellen Not, über dem Verlieren in eine wüste Verzweiflung emporhielt. Namentlich sind *Goethe* und *Schiller* die beiden Apostel gewesen, an deren Predigt sich das deutsche Volk zu Mut und Hoffnung aufbaute.“¹⁷⁶

Die Differenzierung zwischen Goethes Früh- und Spätwerk übernimmt allerdings nicht die in den 1820er-Jahren bereits weitgehend übliche Perspektive auf den *ganzen* Autor bzw. die Prämisse der Einheit von Werk und Leben, für welche Goethes eigene Autobiographie Modell stand. So war es Menzel nicht möglich, die durchaus zugestandenen Qualitäten Goethes für sein Konzept einer modernen literarischen Tradition fruchtbar zu machen. Als „einer der ersten und

¹⁷⁴ Vgl. Christian Grawe: Das Beispiel Schiller. Zur Konstituierung eines Klassikers in der Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts. In: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp (Hg.), Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1994, S. 638–668, S. 641.

¹⁷⁵ Ernst Moritz Arndt: *Ansichten und Aussichten der Teutschen Geschichte*. Leipzig 1814, S. 464 f.

¹⁷⁶ Zitiert nach: Karl-Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland*. A.a.O., Bd. 1, S. 66.

vorzüglichsten Schöpfer der modernen Poesie“ konnte Goethe Menzels politischem und moralischem Interesse nämlich nur Kraft seines „unübertreffliche[n] Talent[s] zur Darstellung des modernen Lebens“ gelten, welches jedoch bei Goethe jeglicher „subjektive[r]“ als auch „objektive[r] Bestimmung“ entbehrte, das heißt sowohl der „Poesie im Dichter selbst“ als auch der „Poesie im Gegenstand“.¹⁷⁷ Dem Gesamturteil über den *ganzen* Goethe, das in der patriotischen Perspektive vor allem Opportunismus, Epikuräismus, Charakter- und Gesinnungslosigkeit moniert, werden retrospektiv auch Einzelurteile über frühere Werke angepasst:

„Goethe sucht und fand seine Größe einzig darin, dem jedesmaligen Zeitgeschmack des deutschen Publikums zu huldigen, sich vermöge seines raschen Talent[es] zum ersten Priester dieses jedesmaligen Geschmackes aufzuschwingen, und dann alle Neigung und alles Lob, das dem Geschmack überhaupt galt, auf seine Person zu übertragen. (...) Solche Widersprüche, wie die Goethischen Schriften enthalten, sind nicht das reine Erzeugnis eines selbständigen Geistes, der eine kräftige Eigentümlichkeit sich bewahrt, der von innen heraus nach dem eignen Gesetze schafft und wirkt, und der Mitwelt sein Gepräge aufdrückt. Sie lassen sich nur mit einem solchen Geiste vereinigen, der völlig unselbständig wie Wachs jedem äußern Eindruck sich hingibt, und jede Form annimmt. Noch deutlicher wird dies durch eine Betrachtung der geschichtlichen Entstehung seiner Werke. Goethes Jugendjahre fielen gerade in die empfindsame Periode, die durch Geßners *Idyllen* und durch das ganze Gefolge von Schäferromanen und Schäferdramen, demnächst durch den bekannten *Siegwart* längst herbeigeführt war, und um diesem Geschmacke zu huldigen, um sich die Ehre zu erwerben, daß er dafür das beste geleistet, schrieb Goethe den *Werther*. Jetzt heißt die ganze Periode die Werthersche. Wie wenig Ernst es ihm aber mit diesem Werther war, beweiset sein ganzes Leben, beweist der Spott, den er selber seinem ersten Kinde nachwirft. (...) Der Geschmack am derben Ritterwesen nahm überhand. Flugs schrieb Goethe seinen trefflichen *Götz von Berlichingen*, und weil nun eine Flut von Nachäffereien folgte, nannte man die ganze Zeit wieder nach Goethe. Um diese Zeit fingen die Revolutionen zu spuken an. (...) Als bald schrieb Goethe den *Egmont*, und ward ein Freiheitsheld. (...) Herrnhuterei und Mystizismus kamen vielfach in Deutschland zur Sprache. Auch hier mußte Goethe dabei sein, und er schrieb die bekannten *Bekenntnisse einer schönen Seele*. Die Schauspielkunst fing an, mit ungemeiner Lust vom deutschen Publikum aufgenommen zu werden, und Goethe konnte schon als dramatischer Dichter hier nicht dahinten bleiben. Der *Wilhelm Meister* ward geschrieben.“¹⁷⁸

Tiecks Interesse an Goethes integrativer Funktion für eine moderne literarische Tradition in Deutschland bedarf der Differenzierung zwischen Früh- und Spätwerk Goethes, als deren zeitlichen Scheidepunkt er den *Wilhelm Meister* und als deren wesentliches ästhetisches Kennzeichen er den Rückzug in die antikisierende Idealisierkunst bezeichnet. Diesen Rückzug bezieht Tieck, in einer freilich sehr behutsamen, diplomatischen Kritik, auch auf die höfischen Verhältnisse, in die Goethe in Weimar geraten ist. Er aktualisiert damit einen Topos aus der

¹⁷⁷ Wolfgang Menzel: Die deutsche Literatur. 2 Bände in einem Band. Reprogr. Dr. d. Ausgabe von 1828. Mit einem Nachwort von Eva Becker. Hildesheim 1981, S. 209.

¹⁷⁸ Wolfgang Menzel: Göthe und Schiller. In: Europäische Blätter oder das Interessanteste aus Literatur und Leben für die gebildete Lesewelt. Hg. v. Wolfgang Menzel. 1. Jg. 1824, 1. Bd. Nr. 5, S. 101–108, S. 104 f.

Diskursformation der Empfindsamkeit, der in den Werken der Sturm-und-Drang-Literaten kräftig gewirkt hat:

„Die Stellung am Hofe, so sehr sie zu erheben scheint, hat, wie der weiß, der die Welt kennt, so viel Hemmendes, Bedingendes, Peinliches, daß viel Widerstand und Selbständigkeit nöthig ist, um nicht alles von diesem bestimmten Gesichtspunkt aus anzusehn. (...) [I]ch [hätte] unserm Goethe den Standpunkt draußen, in der mehr bewegten Welt, oder in noch größerer Einsamkeit gewünscht, um alle seine Kräfte noch freier entwickeln zu können.“ (GS, S. LXXXII)

Wenngleich aus solchen Formulierungen kein Vorwurf der Produktion höfischer Literatur durch Goethe ablesbar ist,¹⁷⁹ so umso mehr eine Kritik an der Distanzierung von der Lebenswelt der Nation als dem Quell seiner künstlerischen Individualität, mithin an dem Verkennen einer auch politischen Funktion von Dichtkunst.

Aus der Einsicht in die Funktion literarischer Kommunikation und in das Wissen über das moderne Subjekt und die Autonomie seiner verschriftlichten Individualität entwirft Tieck ein Programm literarischer Traditionsbildung, das über die Vermittlung, das heißt Deutung von Literaturgeschichte, zur „Steigerung von Individualität“ beiträgt, und damit auch zur nationalen „Kultur“.¹⁸⁰ Er nimmt diese Funktion von Traditionsbildung für das auf individuelle Verständigungsformen angewiesene säkulare Subjekt explizit als – auch – politische wahr:

„Daß ein Vaterland durch den Dichter sich seiner bewußt wird, daß die Kunst also auch eine politische Wichtigkeit hat, braucht Kundigen nicht gesagt zu werden. (...) Denn einen geistigen Halt will der Mensch allenthalben, und da besonders, wo Religion und Philosophie ihn verlassen, die von dem Adel und der Unentbehrlichkeit des Vaterlandes nur wenig wissen.“ (GS, S. LXXXI f.)

Diese Einsicht in die politische Funktion der Dichtkunst korreliert mit den Ausführungen, die diese Funktion spezifisch dem Drama zuschreiben und im

¹⁷⁹ Tieck musste sich seinerseits als „Hofpoeten“ verspotten lassen, so etwa in Eichendorffs *Incognito*. Ungeachtet seiner vaterländischen Gesinnung, die insbesondere die Programmatik seines Traditionskonzepts prägt, ließ er sich nie für republikanische Ideen begeistern, was sich nicht zuletzt in der Zurückweisung sämtlicher Anwerbungsbemühungen von Seiten der Jungdeutschen niederschlug. In seiner Reaktion auf die von Friedrich Wilhelm IV. betriebene Uraufführung des *Gestiefelten Katers* im Jahr 1844 unterscheidet Tieck seine politische Position mit dem Binärcode „natürlich“/„künstlich“, schließt mithin an absolutistische Legitimationsmuster an, indem er die zivilisatorische Funktion des Monarchen in apriorischen, vor-zivilisatorischen Verhältnissen angelegt sieht: „Einige exzentrische Royalisten sprachen die Meinung aus, man habe durch diesen einfachen Scherz das Königtum erniedrigen wollen. Ich behaupte, daß die Macht des Königs die natürlichste, begründetste und wohlthätigste von allen politischen Einrichtungen ist. Dem Poeten ist nun vollends die Erscheinung eines Königs groß und bedeutend; er wird seinen poetischen Standpunkt völlig einbüßen, wenn ihm diese natürlichste Würde und Hoheit nicht mehr mit Glanz entgegentreten sollte. Die Republik ist der Prosaismus, und wenn sie auch große Erscheinungen bietet, wie es im Altertum der Fall war, so kann sie sich poetisch nicht mit dem Königtum messen.“ Vgl. Ludwig Tieck: *Schriften 1836–1852*. Hg. v. Uwe Schweikert. Frankfurt/M. 1986 (= Ludwig Tieck: *Schriften in zwölf Bänden*. Hg. v. Manfred Frank u.a. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 1985 ff. Bd. 12), S. 1032 f.

¹⁸⁰ Vgl. Georg Bollenbeck: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt/Main 1996, S. 154.

Theater, verstanden als „eine wirkliche Bühne der Nation“ (GS, S. XXVIII), institutionalisiert sehen wollen. Die aus dieser Funktion erwachsende Macht der Bühne rechtfertigt denn auch Zensur als eine Art politischer Kritik:

„Diese aufregende demagogische Gewalt der Bühne hat sie auch, fast in allen Zeitaltern, einer strengern Censur, als alle anderen Kunstproduktionen, und nicht mit Unrecht, unterworfen, wenn diese Aufsicht nicht, selbst wieder verfolgend und böseartig, gegen das Gute und Schöne gerichtet wird.“ (GS, S. XXVIII)

Die Regulierung von Literatur und literarischer Tradition von außen, in Form einer moralisch argumentierenden Kunstkritik, und deren Funktion für die literarische Traditions- bzw. Kanonbildung steht im Zentrum des letzten Hauptabschnitts der Lenz-Vorrede.

2.5 Moral als Parameter der literarischen Kritik.

Ein „Brief aus der Zukunft“.

Im letzten Teil des Aufsatzes über Goethe erreicht die versammelten Freunde ein Brief, „[g]egeben aus der Zukunft, von unserm hohen Wolkensitze, von wo wir alles genau überschauen, wenn die Nebel nicht gerade zu dicht sind“ (GS, S. LXXXVI). Die historische „Vogelperspektive, von wo ich hinunter alles im klarsten Einverständniß und Verhältniß zu einander sehe, wo euch oft ein Gegenstand den andern noch verdunkelt“ (GS, S. LXXXVI), verweist einerseits auf die Teleologie von Tiecks Traditionskonzept und suggeriert andererseits Objektivität, die, wie die ganze Vorrede durch ihre dialogische Form, im Hinweis auf die „Nebel“ ironisch relativiert wird. In Anbetracht der zentralen Rolle von Goethes eigener ästhetischen Auseinandersetzung mit seinem Frühwerk, wie sie vor allem in *Dichtung und Wahrheit* geführt wurde, und der Konfiguration der Gesprächsteilnehmer in der Lenz-Vorrede, welche diesen die öffentlich wirksamsten, spezifischen Zugänge der Goethe-Rezeption zuschreibt, erscheint in der „umnebelten“ Perspektive des Zukünftigen zweifellos nicht zuletzt jene von Goethes abgeklärten Beobachtungen seiner Jugendzeit als fertiger Resultate.¹⁸¹

Die Adresse „an die Loge zum Götz von Berlichingen“ und die hermetische Geheimbund-Rhetorik werfen ein ironisches Licht auch auf die Verhältnisse der zeitgenössischen, insbesondere affirmativen Goethe-Rezeption, auf deren

¹⁸¹ Vgl. unten S. 107 ff.

esoterischen Charakter bereits Madame de Stael in ihrem Deutschlandbuch hingewiesen hat:¹⁸²

„Ich weiß nicht, ob in eurer Loge jetzt der Rechtgläubige oder Paradoxe Meister vom Stuhl ist, ob der Vermittler, oder der historische Mann die Mühe des Bruder Redners auf sich nimmt, aber jedenfalls schließe, wer auch lese, die Thüren, damit die Laienbrüder nicht einwandern und Worte erschnappen, die sie mißverstehen müssen und auf dem Markt alsdann, als unnütz, gegen Gemüse oder Fisch vertauschen; laßt auch keinen zugegen sein, der nicht wenigstens drei Grade empfangen hat, und so nehmt denn meine Worte zu Herzen.“ (GS, S. LXXXVI)

Henrik Steffens beschrieb in seiner Autobiographie *Was ich erlebte*, wie sich nach 1806 ein neuer, elitärer und esoterischer Genie-Kult herausbildete, mit Goethe als seinem geistigen Zentrum:

„Alle jugendlichen Dichter schienen sich um Goethe zu vereinigen, und wenn es als ein geistig Dürftiges betrachtet wurde, für einen Anhänger Kants zu gelten, so galt es dahingegen für geistig vornehm, Goethe zu verehren. Es bildete sich eine Art Geniekult um ihn, welcher sich einen esoterischen Charakter aneignen wollte und der den Grund legte zu der unerschütterlichen europäischen Zelebrität, die dieser mächtige Geist zu einer Zeit, wo keine geistige Eigentümlichkeit mehr eine allgemeine Anerkennung erhalten zu können schien, mit einer Einstimmigkeit erwarb, die in ihrer Art einzig ist.“¹⁸³

Die Zirkel zeitgenössischer Goethe-Verehrung mit ihren didaktischen und pädagogischen Interessen rücken auch durch das zentrale Thema dieses Abschnitts ins Licht: Vor dem Hintergrund eines Epochenmodells der Dichtkunst, das sich wie eine Kurzversion von Friedrich Schlegels *Epochen der Dichtkunst* liest, thematisiert dieser Abschnitt in einer Auseinandersetzung mit der Ästhetik Goethes und ihrer zunehmenden Verfestigung als Parameter von Kommunikationen über Poesie insbesondere die Zulässigkeit und Problematik moralischer Standards als Kriterium von Literaturgeschichte.

Am Beispiel der antiken griechischen Tragödie mit ihrem gegenüber den Deutschen verschiedenen historischen und nationalen Zentrum entfaltet der Brief ein Drei-Stufen-Modell der Entwicklung von Staat *und* Kunst, das durch die Dichter Aischylos, Sophokles und Euripides repräsentiert wird. Analog zu den ästhetischen Programmen von Schiller und Schlegel differenziert er über den Grad des „Bewußtseins“ (GS, S. XCI) der „Selbstheit“ (GS, S. LXXXVIII) und von deren „Widersprüche[n]“ objektive und subjektive Kunst. Ist dieses Bewusstsein weit genug fortgeschritten, so entfacht es – auch „bei einem ganz gesunden Volke“ – eine „innere Sehnsucht, de[n] Stachel der Seele“, strebt „das Gemüth (...) die

¹⁸² „Die Goethebewunderer bilden eine Art Bruderschaft, deren Losungsworte die Adepten miteinander bekannt machen“. Vgl. Germaine de Stael: *Über Deutschland*. Nach der Übersetzung von Robert Habs hg. u. eingeleitet von Sigrid Metken. Stuttgart 1962, S. 183.

¹⁸³ Zitiert nach: Karl-Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland*. A.a.O., Bd.1, S. 65 f.

Widersprüche auszugleichen“. Aus dieser Perspektive ist, „so angesehen, die Seele selbst die Krankheit ihres Körpers“. Solche Krankheit erscheint in dieser Argumentation als notwendige Entwicklungsstufe einer jeden Nation, die sie befällt, „hat sie erst das Irdische bezwungen“ (GS, S. XC f.). Unter den antiken Tragödiendichtern der Griechen repräsentiert Euripides „das ausgesprochene Bewusstsein dieser Uebergangsperiode“ (GS, S. XCII).

„Ist er weniger harmonisch und vollendet als Sophokles, so berührt und sucht er Stellen des Gemüthes, Gefühle der Menschen, wunderbare Gegenden, die seine Vorgänger nicht ahnden konnten, und darum ist er im Verhältniß zu jenen, uns neuern so verwandt und nahe, in einigen seiner Werke fast romantisch zu nennen.“ (GS, S. XCII)

Die Charakterisierung des Euripides als Modernen unter den Griechen erfolgt über die Zuschreibung einer Sphäre des „Gemüthes“ als typisches Merkmal moderner Dichtung und entspricht auffällig der Charakterisierung des jungen Goethe. Jene „Schönheit des Gemüthes“ (GS, S. XLI) stört die Kongruenz von Gattungsform und Darstellung,¹⁸⁴ steht für einen Überhang an Autorbefindlichkeit bzw. Selbstbeobachtung und muss nicht notwendig auch die Entwicklung der Bildung von Tradition und Nation stören.

Diese Darstellung des Bildungsganges einer Nation, die die Entwicklung von Staat und Dichtkunst miteinander verschränkt, entfaltet eine spezifisch ästhetische Argumentation der Vorrede: Sie stellt jene moderne Sehnsucht nach Harmonie der vereinzelter Vermögen, nach Erfahrung von Einheit, *gerade nicht* als Ursache für das Absinken von Staat und Dichtkunst hin, vielmehr kommt es auf den Umgang und die Bewusstseinsform dieser „Krankheit“ an.

„Dieser Punkt aber, in welchem die Krankheit des Staats, des Familienlebens, des Gemüths und Glaubens in Bewußtsein tritt, ist in jedem Zeitraum und Volk eine sehr merkwürdige Wetterscheide, ein Wendepunkt, von wo sich vor- und rückwärts alles erklärt, und die Wendung, welche die Ausgleichung nimmt, kann nicht bloß Geschichte der Kunst bleiben, sondern wird zugleich die des Staates und Geschlechtes.“ (GS, S. XCIII)

Tiecks Geschichtsmodell basiert auf einem zyklischen, Aufstieg und Verfall beschreibenden Verlauf abgeschlossener Epochen, mit entsprechenden geschichtlichen Zäsuren, die als entscheidende Wendepunkte erscheinen. Tieck übersetzt die historische Erfahrung der „Sattelzeit“ in die Formulierung eines Modells von Epochenwende, das überzeitliche Gültigkeit beansprucht. Die als „Krankheit“, und mithin als gesellschaftliche Krise treffend bezeichnete

¹⁸⁴ Vgl. unten, S. 88.

Moderne,¹⁸⁵ ist also vor allem eine Herausforderung, der Tiecks Konzept von Traditionsbildung, ebenso wie andere romantische Konzepte, zumal von Schiller und Schlegel, mit einem ästhetischen Programm begegnet. Ihr Eintritt als „Wetterscheide“ in der Entwicklung einer historisch (antik/modern) und national differenzierten sozialen Gemeinschaft bzw. Gesellschaft ist allein noch nicht die entscheidende Zäsur, der Wendepunkt, welcher die als abgeschlossen dargestellte Epochen in Tiecks Geschichtsmodell wesentlich zyklisch strukturiert, dieses als Aufstieg-Niedergang-Modell erkennen lässt. Erst das falsche Bewusstsein der Krankheit, welches sie stigmatisiert und dämonisiert, sie mit anderen Worten moralisch behandelt, gefährdet die Entwicklung ernsthaft.

Tiecks Konzept distanziert sich programmatisch von der ethischen Übercodierung von Ästhetik, wie sie in der Vorrede zumal anhand der Kommunikation über die Literatur des Sturm und Drang und deren Vorbilder beobachtet wird, und trägt mit seinen Vorbehalten gegen die moralische Heteronomie literarischer Kommunikationen der funktionalen Autonomie moderner Kommunikationssysteme Rechnung. Er qualifiziert nun solche moralische Restriktion literarischer Kommunikation als die verkehrte Reaktion auf jene „Wetterscheide“ der Moderne, als eigentliche Gefahr, nämlich der, die an der Seele leidende Geschichte zu Tode zu therapieren:

„Der Kampf gegen das Verderbliche, sei es scheinbar, sei es wirklich, geht oft bis zur Verfolgung des Schönen und Vernichtung aller Kunst, wie die Bilderstürmer, Puritaner, Wiedertäufer und andere Sekten zeigen: die Liebe zum Schönen wird oft in Verweichlichung und Wollust das Gegentheil von sich selbst, große Kunstzeiten überstürzen sich oft und verschmachten an ihrer Fülle, wie in Italien nach Raphael geschah, das Gemüth, das zu sehr sich von Begier und dem Reiz der Sinne reinigen will, erzeugt auch wol auf diesem Wege eine unreine, unkeusche Phantasie. Beispiele letzter Art dürftet ihr, Befreundete, am ersten unter euren Zeitgenossen aufweisen können.“ (GS, S. XCIII)

Tieck analysiert solche ästhetischen Kommunikationen, verortet ihre Wurzeln in einer – berechtigten – Sorge um die Souveränität menschlicher Ethik, die „auf ewigen Gesetzen ruhte, auf dem Edelsten und dem Unantastbaren der Menschheit“ (GS, S. XCIX). Er reiht sie ein in eine Tradition deutscher Literaturkritik und Ästhetik der Aufklärung, der er die spießbürgerlichen Anfänge, „eine Art von Philosophie, die ohne zu forschen das Höchste und Tiefste an den einfachen gesunden Menschenverstand führte, um von diesem stets Verneinenden zu erfahren, daß es weder Wunder noch Gedanken geben könnte“ (GS, S. XCVI), ebenso zurechnet wie Lessing oder Nicolai:

¹⁸⁵ Vgl. Reinhard Kosselleck: Kritik und Krise. Freiburg/München 1959.

„Auch Lessing erschütterte mit dem Irrthume zugleich manches Unverletzliche. Und es ist rührend zu sehen, seit wie lange der edle Mann nach deutscher Poesie ausgesehen hatte, wie eifrig er für den Shakspeare und gegen die schwächliche Nachahmung nüchterner Vorbilder gelehrt hatte, und da nun endlich das Rechte kam, erschien es ihm in zu großer Gestalt, und er wendete sich unwillig ab.

Aber freilich hatte er auf seinem Standpunkte doch auch Recht, wenn selbst ein Nicolai nicht ganz Unrecht hatte. Verstand dieser den Werther auch nicht, so lag das Abgeschmackte seine Büchelchens doch nur in der Art und Weise desselben, nicht in der Grundbehauptung.“ (GS, S. XCIX)

Die „Verwechslung und Confusion“ der Kritik sieht die Vogelperspektive des fiktiven Literarhistorikers bis zu „den jetzigen Deutschen“ prominent vertreten in der literarischen Öffentlichkeit: „nicht von den Schreiern der Menge bloß, auch von den Stimmführern“ (GS, S. CI).

Erst der Schluss der „Erzählung“, als vorbeiziehende Wolken die Perspektive des Himmlischen immer mehr eintrüben, schließlich ganz verfinstern, nennt – mit Hegel – einen „Stimmführer“ beim Namen bzw. bei der Schule, und mit Solger einen herausragenden Kontrapunkt:

„Aber – – immer dichter wird die Masse – von derselben Gegend aus, da Nicolai, nach ihm so viele Moralisten, nach diesen Pustkuchen (allegorischen Andenkens) auftraten, werden immer wieder und geistiger, tiefsinniger dieselben Angriffe auf Goethe's Poesie geschehen müssen – bis das Urtheil endlich ein wahres philosophisches geworden ist, – bis wir wissen, was die Ethik in der Kunst sei, – zwar hat unser Freund Solger vorgearbeitet und von ihm, Freunde, lernt – die Meisten, weiß ich wohl, verstehen ihn nicht, und wollen ihn auch nicht verstehen –

Massen von Schicksal, Reue, Isidor, Oerindur, Schemen der Hegelianer – immer dichter wirbelts – die Wolken und Nebel werden zu dick, Linda und Roquairol, Eboli und Milford, Beweis, daß Meisters Wanderjahre ein vollendetes Kunstwerk – – es ist ganz finster.“ (GS, S. CIV)

Die genannten Figuren von Schiller (Eboli aus *Don Carlos*, Lady Milford aus *Kabale und Liebe*), Jean Paul (Linda und Roquairol aus *Titan*) oder Adolf Müllner (Oerindur aus dem – über einige Jahre höchst populären – Trauerspiel *Die Schuld* aus dem Jahr 1816) repräsentieren sittlich schwache Charaktere, an denen sich in den jeweiligen Werken andere, oppositionale Helden zu bewähren haben. Dieser abrupte Schluss bleibt einen genauen Erläuterung schuldig, die Lesart der unkommentierten Namen und Reizwörter erschließt sich jedoch aus ihrem Kontext: einerseits aus der Differenzierung zwischen authentischen und geheuchelten moralischen Empfindungen in ihrer Anwendung auf poetische Werke und andererseits aus deren ästhetischer Beurteilung: Die vorangegangenen Seiten beobachten Lektüren bestimmter, zum Teil populärer Werke – *Paul und Virginie*, Rousseaus *Heloise*, *Stella* – als Manifestationen einer externen, restriktiven Kritik, die unter dem Vorwand des Schutzes von Tugend und Sitte die

Rezeption und in weiterer Folge spätere Produktionen von Literatur beschränkt und steuert:

„Wer kennt nicht Rousseau's Heloise? Mag man doch die Glut dieser Leidenschaft, welche alle bürgerlichen Verhältnisse vergißt, schelten, die höhere Sittlichkeit vermissen, und beklagen, daß das Talent so überzeugende und rührende Gemälde entworfen hat – aber, Rousseau, sagen alle, hat durch den tugendhaften, edeln Schluß, durch diese Erfüllung der Gatten- und Mutterpflicht alles vergütet. Und, mag ich erfahren und denken, wie viel ich nur mag, mag ich alt und älter werden – so dünkt mich der Schluß gerade jetzt wie in meiner Jugend, das Verletzendste, mit dem ich mich auf keine Weise aussöhnen kann.“ (GS, S. CII)

Gerade die moralische Glättung bezeichnet Tieck als „Verletzung“ des Lesers, mithin als Missverständnis und Behinderung der Funktionsweise autonomer literarischer Kommunikation.

Die Kritik gilt einer Tradition moralisierender Literaturkritik von Gottsched über Lessing und Nicolai bis in die Gegenwart. Der evangelische Pfarrer und Schriftsteller Johann Friedrich Wilhelm Pustkuchen-Glanzow war der wohl prominenteste zeitgenössische Vertreter einer christlich-moralischen Goethe-Kritik. Mit Menzel als dem wichtigsten „Popularisator[]“¹⁸⁶ einer national-burschenschaftlichen Goethe-Opposition¹⁸⁷ verband Pustkuchen zumal der Vorwurf des Proteischen bei Goethe, das beide als ein Anbiedern an den jeweiligen Zeitgeschmack interpretieren. Sie konnten sich dabei auf ein bekanntes Wort Friedrich Schlegels berufen, in dem dieser an Goethes Werk bemängelte, „daß es dieser verschwenderischen Fülle von geistigem Spiel an einem festen innern Mittelpunkt fehlt.“¹⁸⁸ Pustkuchen deutet in seinen *Wanderjahren* Goethes Autobiographie gerade als Versuch, diesem Vorwurf zu begegnen:

„Um sich vor dem Vorwurfe zu retten, der immer lauter gemacht wurde, daß es ihm an einem rechten Mittelpunkt fehle, und um nach seinem Gleichnisse den roten Faden nachzuweisen, unternahm er die Beschreibung seines Lebens. Auch dieser Versuch gelang nicht, wie er hoffte. Die Behaglichkeit und Bequemlichkeit, die er statt der Begeisterung zum leitenden Prinzip des Lebens und der schriftstellerischen Tätigkeit aufstellte, konnte doch nicht allgemein dafür anerkannt werden.“¹⁸⁹

Im ersten Teil seiner unmittelbar vor der Erstfassung von Goethes *Wanderjahren* erscheinenden, sogenannten *falschen Wanderjahre*, erklärte der evangelische Theologe und Schriftsteller Pustkuchen Goethes Erfolg mit der geschickten,

¹⁸⁶ Karl-Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland. A.a.O., Bd.1, S. 64.

¹⁸⁷ Vgl. oben S. 57 f.

¹⁸⁸ Friedrich Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur (Wiener Vorlesungen). A.a.O., S. 403.

¹⁸⁹ Johann Friedrich Wilhelm Pustkuchen-Glanzow: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Quedlinburg/Leipzig 1821. Zitiert nach: Karl Robert Mandelkow (Hg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. 3 Teile. München 1975 ff. Teil I: 1773–1832 (1975), S. 328.

berechnenden Ausnutzung von Sehnsüchten eines Publikums, welche von *anderen* – etwa Klopstock und später den Jenenser Romantikern – geweckt worden waren:

„Denn wenige haben so wenig Stetigkeit oder, wenn Sie lieber wollen, so viel Geschmeidigkeit des Organs, um bei jeder Tonveränderung glücklich und folgsam einzustimmen. Dieses Talent aber besitzt Goethe in einem ausgezeichneten Grade. Da er bestimmt war, fast ein halbes Dutzend solcher Perioden zu erleben, so gelang es ihm nur durch dieses Talent, sich in einer jeden geltend, ja selbst bedeutend zu machen.“¹⁹⁰

Die Kritik der Lenz-Vorrede an der moralischen Goethe-Kritik bezieht sich neben Hegel als dem prominentesten „Stimmführer“ der spekulativen Philosophie auch auf Goethes eigenes Spätwerk, zumal dessen Auseinandersetzung mit dem Frühwerk, wodurch wiederum seine Autobiographie ins Blickfeld rückt. Goethe hat sich darin zwar keineswegs ex post der moralisierenden Kritik insbesondere des *Werther* angeschlossen,¹⁹¹ den er, wie die meisten seiner frühen Werke, als Teil seiner Entwicklungsphase historisierend erklärt und auf seine Funktion für die Entfaltung schöpferischer Individualität hin beschränkt. Auch verwehrt sich die Argumentation seines autonomen Kunstbegriffs dezidiert gegen jegliche Fremdbestimmung:

„denn ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heißt ihm sein Handwerk verderben.“¹⁹²

Die moralische Übercodierung des ästhetischen Binärcodes „schön“/„hässlich“ offenbaren Goethes Beobachtungen jener Poesie, die, indem sie ihre Ideen ganz in der gemeinen Wirklichkeit bzw. der wirklichen Natur sucht, aus deren unendlichen Vielfalt von Erscheinungen auch das Ekle, Kranke oder Bizarre für ihre Darstellung auswählt.

Goethes auf einem idealistischen Schönheitsbegriff, der das Schöne an das Sittliche¹⁹³ und Wahre koppelte, beruhendes Kunstkonzept legitimierte in der

¹⁹⁰ Ebd., S. 325.

¹⁹¹ Ganz im Gegenteil ist im dreizehnten Buch von *Dichtung und Wahrheit* der frühere Spott über Nicolai gleichsam einem Mitleid mit der beschränkten spießbürgerlichen Perspektive der Werther-Kritik gewichen: „Dieser übrigens brave, verdienst- und kenntnisreiche Mann hatte schon angefangen, alles niederzuhalten und zu beseitigen, was nicht zu seiner Sinnesart paßte, die er, geistig sehr beschränkt, für die echte und einzige hielt.“ In: Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. A.a.O., S. 642.

¹⁹² Ebd., S. 587.

¹⁹³ Wobei das Sittliche aus der Freiheit hervorzugehen hat und insofern von künstlichen moralischen Normen unterschieden wird. Insofern versteht sich auch die Kritik etwa an der Moralphilosophie des „Sittenrichter[s]“ Christian Garves aus dem Brief an Schiller vom 24./25.11.1797: „Wie gerne wollte ich diesen prosaischen Naturen erlauben vor den sogenannten unsittlichen Stoffen zurückzuschauern, wenn sie nur ein Gefühl für das höhere poetisch sittliche z.B. im Polykrates und Ibykus hätten und davon entzückt würden.“ In: Johann Wolfgang Goethe:

literarhistorischen Perspektive den Ausschluss all jener literarischen Kommunikationen, die nicht „schön“ waren, aus sittlichen Gründen. „Opfer“ der auf diesem Traditionskonzept beruhenden Selektionen waren neben eigenen Werken, wie der erwähnten *Stella*, die in Goethes glättender Neubearbeitung „einen Schluß, der schlimmer ist, als der frühere“ (GS, S. CIII) erhalten habe, etwa die Stücke Schröders¹⁹⁴, Rousseaus *Pygmalion*, die Werke von Lenz oder die meisten Werke Heinrich von Kleists. Für sie gilt, was Goethe in *Dichtung und Wahrheit* in Bezug auf den *Pygmalion*, ganz in der Tradition der Begrifflichkeit in Schillers berühmter Bürger-Kritik, ausspricht:

„diese wunderliche Produktion schwankt gleichfalls zwischen Natur und Kunst, mit dem falschen Bestreben, diese in jene aufzulösen. Wir sehen einen Künstler, der das Vollkommenste geleistet hat, und doch nicht Befriedigung darin findet, seine Idee außer sich, kunstgemäß dargestellt und ihr ein höheres Leben verliehen zu haben; nein! Sie soll auch in das irdische Leben zu ihm herabgezogen werden. Er will das Höchste was Geist und Tat hervorgebracht, durch den gemeinsten Akt der Sinnlichkeit zerstören.“¹⁹⁵

Eine prominente theoretische Begründung hat jene Praxis der Kritik in Hegels Auseinandersetzung mit der „romantischen Kunstform“ in seiner *Ästhetik* gefunden. Die darin formulierte Relativierung der Bedeutung von Kunst im Allgemeinen, der Ausschluss der zeitgenössischen romantischen Literatur in Deutschland im Besonderen sowie die Indienstnahme der Autorität Goethes für sein idealistisches Kunstkonzept bilden ebenso wie der Niederschlag dieser ästhetischen Theorie in Literaturkritik und Literaturgeschichtsschreibung den Horizont von Tiecks Polemik.

In dem neuen prosaischen Zeitalter, welches Hegels philosophisch formuliertes Welt- und Geschichtsmodell eröffnet, hat die Kunst nur mehr partialen Charakter. Ästhetische Geschichtsmodelle der romantischen Kunstkonzepte werden damit grundsätzlich als anachronistisch ausgeschlossen.¹⁹⁶

Briefwechsel mit Friedrich Schiller. Zürich 1950 (= Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 24 Bände. Hg. v. Ernst Beutler. Zürich 1948 ff. Bd. 20), S. 453 f.

¹⁹⁴ Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. A.a.O., S. 617.

¹⁹⁵ Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. A.a.O., S. 533 f.

¹⁹⁶ Diesem Befund widersprechen auch nicht die Anleihen der Ästhetik sowie der Phänomenologie bei Schillers ästhetischem Konzept, wie sie Karl-Heinz Bohrer hervorhebt: So bringe Hegels anlässlich seiner Auseinandersetzung mit Shakespeares Dramenfiguren getroffenen Unterscheidung eines „wirklichen“ Charakters „indirekt Schillers idealistische Begründung des ‚Pathetisch-Erhabenen‘ ins Argument, nämlich den Triumph des Moralisch-Sittlichen des Menschen über seine physische Bedingung.“ In: Karl-Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt/Main 1989, S. 172. Zur Verwurzelung der Hegelschen Kunstphilosophie in Schillers Ästhetik vgl.: Peter Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung. Hg. v. Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt/Main 1974, insbes. S. 327 ff.

In Hegels Modell umfasst die Romantik die gesamte nachantike christliche Kunst, die, wenn sie auch das Schönheitsideal der klassisch-griechischen Kunst und deren Darstellungen von Hervorbringungen „der einen absoluten Idee“¹⁹⁷ auf Grund der Partikularität des modernen Subjekts nicht mehr erreichen kann, es dennoch vermag, durch ihren besonderen geschichtlichen Ort, als „letzte[] historische[] Station der Kunstgeschichte“¹⁹⁸, die Zeitenwende zu beschreiben, das neue Zeitalter anzukündigen:

„Diese Erhebung des Geistes zu sich, durch welche er seine Objektivität, welche er sonst im Äußerlichen und Sinnlichen des Daseins suchen mußte, in sich selber gewinnt und sich in dieser Einigkeit mit sich selber empfindet und weiß, macht das Grundprinzip der romantischen Kunst aus.“¹⁹⁹

Hegel inthronisiert in der „Flamme der Subjektivität (...) *einen* Gott, *einen* Geist, *eine* absolute Selbständigkeit“. Subjektivität meint hier „absolute Innerlichkeit“ und dadurch wiederum „absolute Negativität von allem Besonderen“²⁰⁰. Dieser modernen Bewusstseinsstufe des Geistes ist die romantische Form adäquater als die antike:

Der „unendliche Schmerz dieser Aufopferung der eigensten Subjektivität, Leiden und Tod, welche mehr oder weniger aus der Darstellung der klassischen Kunst ausgeschlossen waren oder mehr nur als natürliches Leiden hervortraten, erhalten erst im Romantischen ihre eigentliche Notwendigkeit. (...) In der romantischen Kunst (...) ist der Tod nur ein Ersterben der natürlichen Seele und endlichen Subjektivität, ein Ersterben, das sich nur gegen das in sich selbst Negative negativ verhält, das Nichtige aufhebt und Entzweiung sowie die geistige Versöhnung des Subjekts mit dem Absoluten vermittelt.“²⁰¹

Die Funktion von Kunst wird damit dem absoluten, umgebungslosen System²⁰² untergeordnet, das heißt darauf beschränkt, „dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu bringen.“²⁰³

Hegels Ausführungen sehen nun in dem gegenwärtigen Zeitalter gerade nicht mehr die Kunst als adäquate Form für diese Funktion, sondern vielmehr das Denken. Dennoch hebt er, etwa an den Beispielen mittelalterlicher Malerei oder einiger Werke von Dante und Shakespeare, die Möglichkeiten zu höheren

¹⁹⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. 3 Bände. Frankfurt/M. 1986 (= Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Theorie-Werkausgabe. Bd. 13–15), Bd. 1, S. 286.

¹⁹⁸ Karl-Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik. A.a.O., S. 175.

¹⁹⁹ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. A.a.O., Bd. 2, S. 128.

²⁰⁰ Ebd., Bd. 2, S. 129.

²⁰¹ Ebd., Bd. 2, S. 134 f.

²⁰² Vgl. dazu Gerhard Plumpe: „Hegels ‚absolutes System‘ ist als sich wissendes Sein ein Supersystem ohne Umwelt, da es nur sich – und sonst noch das Nichtige der Kontingenz kennt. Da Selbstbewußtsein oder Systemreflexivität aber nur mittels einer Differenz zu haben ist, entfaltet sich das System als Prozeß einer internen Differenzierung“. In: Gerhard Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne. A.a.O., S. 267.

²⁰³ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. A.a.O., Bd. 1, S. 23.

„Kollisionen“ in der „*prosaischen* Objektivität“²⁰⁴ der romantischen Kunstform hervor, ihre Tendenz zur „Nachahmung der ‚Zufälligkeit des unmittelbaren‘, ja des ‚Vergänglichsten‘, des ‚Vorübereilendsten‘ und des ‚Augenblicklichsten‘“²⁰⁵ und differenziert sie von der gegenwärtigen romantischen Schule der Deutschen, deren „innere haltlose Zerrissenheit, welche alle widrigsten Dissonanzen durchgeht“ und deren „Humor der Abscheulichkeit und (...) Fratzenhaftigkeit der Ironie“²⁰⁶ er zumal in den Werken von E.T.A. Hoffmann und Heinrich von Kleist ausgedrückt findet. In dieser aktuellen romantischen Literatur findet er nämlich die Bedingung jeglicher Gestaltung des Hässlichen oder Bösen nicht erfüllt, die er am Beispiel der Märtyrerdarstellung in der mittelalterlichen Malerei mit der Hinwendung des Kunstwerks „gegen die affirmative Versöhnung“ bezeichnet:

„Dies ist die Versöhnung des Geistes in sich, die als Zweck und Resultat der durchduldeten Greuel gewonnen wird.“²⁰⁷

Wenn der Zukünftige in Tiecks Lenz-Vorrede mit Hegel bzw. dessen Schule *den* „Stimmführer“ einer zeitgenössischen Philosophie schlechthin benennt, so entdeckt ihn der Kontext unzweideutig als einen jener „Stimmführer“ einer moralistischen Kritik jener modernen romantischen Literatur der Deutschen, die von Goethes Frühwerken auf den Weg gebracht wurde.

Diese Kritik differenziert – entsprechend der übergeordneten Idee von der Objektivität geschichtlichen Fortschritts – vor allem über das Kriterium gesellschaftlichen Handelns, demgegenüber Hegel die romantischen „Kategorien der reflexiven Subjektivität und des Phantastischen“²⁰⁸ als „eitel“ und „leer“ bezeichnet, über die Unterscheidungen „gut“/„böse“ und „gesund“/„krank“ in ihrer Tendenz zum „bloß Negative[n]“²⁰⁹ nicht nur als unangemessen, sondern als asozial und gefährlich stigmatisiert. Wenn er – ähnlich wie Tiecks Charakterisierung des Dramatischen²¹⁰ – in „Familie, Vaterland, Staat, Kirche,

²⁰⁴ Ebd., Bd. 2, S. 222.

²⁰⁵ Karl-Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik. A.a.O., S. 179.

²⁰⁶ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. A.a.O., Bd. 1, S. 289.

²⁰⁷ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. A.a.O., Bd. 2, S. 162.

²⁰⁸ Karl-Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik. A.a.O., S. 142.

²⁰⁹ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. A.a.O., Bd. 1, S. 288.

²¹⁰ Vgl. GS, S. XXVI f.: „Was aber immer in den innersten Kreisen der Familie sich ununterbrochen mit fortbewegt, dessen dramatische Gegenwart niemals kann verkannt werden, ist eben das Leben und Verhältniß der Familie selbst, die Pflichten der Kinder und Eltern, das Band der Ehe, die Heiligung des Kreises durch die Religion, der Glaube an diese und der Zusammenhang mit Kirche und Priester, der Gehorsam gegen Obrigkeit oder angeborne Herren, die Unmöglichkeit des Widerstandes. Dieses und was ihm verwandt ist, so manche Anstalten des Staates, die oft

Ruhm, Freundschaft, Stand, Würde“²¹¹ den Hauptgegenstand der Kunst sieht, so beschränkt Hegel die Darstellung auf die objektive Idee dieser sittlichen Verhältnisse:

„Hegels ästhetische Wertung [ist] daran (...) orientiert, ob im Kunstwerk klassische Ordnungssysteme des Sittlichen und Logischen bestätigt werden. Kunst hat, das ist Hegels leitende Prämisse, die Ordnung zu affirmieren. Als ein anderes denn als die ästhetische Abbildung des ethischen Paradigmas ist das Kunstschöne nicht zugelassen. Es ist nicht als eigener Seinsbereich zu erfahren.“²¹²

Damit verbietet sich die Darstellung des „bloß Negativen“, das Hegel als Merkmal des Romantischen bezeichnet und abhebt von den „Kollisionen“ in der griechischen Tragödie, wo – am musterhaftesten in der *Antigone* von Sophokles – nur „selbst Vernünftiges und Berechtigtes“ kollidieren. Dieses allgemeine, ahistorische Darstellungsgesetz sieht er in der aktuellen romantischen Literatur verletzt, welche der Willkür des sich absolut setzenden Ich, das aller Wirklichkeit, des „Anundfürsichseienden“ verlustig geht und die daraus notwendig entstehende Sehnsucht nach Objektivität stilisiert, beständig reproduziert:

„Jenes Sehnen aber ist nur das Gefühl der Nichtigkeit des leeren, eiteln Subjekts, dem es an Kraft gebricht, dieser Eitelkeit zu entrinnen und mit substantiellem Inhalt sich erfüllen zu können.“²¹³

Das von seiner objektiv sittlichen Bestimmung durch deren Verneinung entkoppelte dichterische Subjekt vermag seine Umwelt nur mehr verzerrt wahrzunehmen und neigt daher dazu, nur mehr Phantasmen zu formen, welche „durch etwas Bizarres oder Widriges veranlaßt“ sind, und nicht mehr durch „Kollisionen“ der „ewige[n] Mächte des geistigen Daseins“.²¹⁴ Indem diese Darstellungen gegen das ästhetische Grundgesetz des „wahrhaft Schönen“, das heißt auch: gegen das „allgemeine Wahre“²¹⁵, verstoßen, erweisen sie sich als das ästhetisch „Böse“²¹⁶, das Hegel zurückführt auf eine – als pathologisch markierte – „Trennung des Individuums in sein Selbst und ein Inneres, das diesem Individuum ‚ein fremdartiges Jenseits‘ sei, d.h. die romantische Entdeckung vorbewußter Vorgänge einerseits und ihre spezifische ästhetische Erfassung in

wohlthätig, oft drückend jeden Einzelnen anfassen, das Vertrauen auf das Wohl des Landes und dessen Sicherheit, berührt und umgibt in jeder Minute seines Lebens den Kleinsten wie den Größten, es ist niemals entfernt, sondern nahe, und das Nächste selbst so sehr, daß es mit dem Leben des Menschen verwachsen und eins mit diesem ist.“

²¹¹ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. A.a.O., Bd. 1, S. 288.

²¹² Karl-Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik. A.a.O., S. 160.

²¹³ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. A.a.O., Bd. 1, S. 96.

²¹⁴ Ebd., Bd. 1, S. 286 f.

²¹⁵ Ebd., Bd. 1, S. 286.

²¹⁶ Ebd., Bd. 1, S. 288.

schreckenerregenden Darstellungen andererseits“.²¹⁷ Hegels Verpflichtung aller sozialen Anstrengungen und Bereiche, mithin auch aller Kunst, auf ihre Funktion innerhalb seines geschichtsphilosophischen Systems impliziert den Ausschluss solcher einem psychologischen Interesse entstammenden modernen Literatur, gegen die er etwa Shakespeares Charaktere ausdrücklich abhebt,²¹⁸ aus der Kunst:

„Aus dem Bereiche der Kunst aber sind die dunklen Mächte gerade zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, sondern alles klar und durchsichtig, und mit jenen Übersichtigkeiten ist nichts als der Krankheit des Geistes das Wort geredet und die Poesie in das Nebulose, Eitle und Leere hinübergespielt, wovon Hoffmann und Heinrich von Kleist in seinem *Prinzen von Homburg* Beispiele liefern. Der wahrhaft ideale Charakter hat nichts Jenseitiges und Gespensterhaftes, sondern wirkliche Interessen, in welchen er bei sich selbst ist, zu seinem Gehalte und Pathos.“²¹⁹

Hegels im selben Jahr wie die *Gesammelten Schriften* von Lenz erscheinende Rezension der *Nachgelassenen Schriften* von Solger setzt auf ein Programm zur „Gesundheit des Geistes“, das gegen die „einseitige und abstrakte Subjektivität“ gerichtet ist.²²⁰ Als Speerspitze dieses ästhetischen Paradigmas des Gesunden und wahrhaft Schönen sieht er Goethe.²²¹

Goethes Autobiographie dient Hegel auch als Referenz für seine Auseinandersetzung mit Tiecks Kritik an Goethes dichterischer Entwicklung und deren Anwendbarkeit als literaturgeschichtliches Modell, die Tieck – ganz im Sinne der Lenz-Vorrede – bereits in seinen Briefen an Solger, welche er zusammen mit den *Nachgelassenen Schriften* des Freundes 1826 herausgab, veröffentlicht hat. Goethes Interpretation des *Werther* im 13. Buch von *Dichtung und Wahrheit* als einer Selbsttherapie jugendlicher Hypochondrie und des eitlen „Ekel[s] vor dem Leben“²²² tadelt Tieck dort als Arroganz und Undankbarkeit gegen die Natur und

²¹⁷ Karl-Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik. A.a.O., S. 166.

²¹⁸ Gegen Friedrich Schlegels und Tiecks Deutungen des *Hamlet* etwa betont Hegel „gerade (...) das Entschiedene und Pralle seiner Charaktere selbst in der bloß formellen Größe und Festigkeit des Bösen (...). Hamlet ist zwar in sich unentschieden, doch nicht zweifelhaft, was, sondern nur wie er es vollbringen soll. Jetzt jedoch machen sie auch Shakespeares Charakter gespenstig und meinen, daß die Nichtigkeit und Halbheit im Schwanken und Übergehen, daß diese Quatschlichkeit eben für sich interessieren müsse. Das Ideale aber besteht darin, daß die Idee wirklich ist, und zu dieser Wirklichkeit gehört der Mensch als Subjekt und dadurch als ein in sich festes Eins.“ In: Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. A.a.O., Bd. 1, S. 316.

²¹⁹ Ebd., S. 314 f.

²²⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Rezension über *Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. In: Ders., Berliner Schriften. Hamburg 1956 (= Sämtliche Werke. Hg. v. Johannes Hoffmeister. Bd. 11), S. 231.

²²¹ Bohrer sieht hier Goethes „berühmte Unterscheidung zwischen der Klassik als dem ‚Gesunden‘ und der Romantik als dem ‚Kranken‘ (...) zur lebenspraktischen Anwendung“ gebracht. In: Karl-Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik. A.a.O., S. 174.

²²² Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. *Dichtung und Wahrheit*. A.a.O., S. 628.

sein Publikum. Hegel tut diese Argumentation Tiecks spöttisch als „Schrulle“ ab und bekräftigt Goethes „psychotherapeutische“ Lesart seines Jugendwerks:

„Goethe setzt in seinem ‚Leben‘, ebenso interessant als anmutig auseinander, wie er krank an einer freilich noch nicht metaphysischen, sondern sentimental Hypochondrie, einer noch nicht in die Abstraktion, sondern ins Leben verwickelten, noch lebenslustigen und lebenskräftigen Sehnsucht, gerade durch die Produktion jenes Romans diese Verstimmung aus sich herausarbeitete und sich davon befreite. Wie bei einer Krankheit, um von ihr genesen zu können, der Kern des Lebens noch gesund sein muß, so waren Herz und Kopf noch gesund, und ihre Kraft wurde die Poesie, welche das verstimmte Gefühl zum Stoff und Gegenstand zu machen und es zu einem äußerlichen Ausschlag hinauszuarbeiten fähig war. Indem die Verstimmung nun zum Inhalt des Werkes wurde, hörte sie auf, Stimmung des Dichters zu sein; dieser machte sich durch die Arbeit ebenso in sich fertig, als das Werk selbst ein in sich fertiges, ein Kunstwerk, wurde. Allein damit war er noch nicht mit dem lieben Publikum fertig; er beschreibt die Qual, die er sich allen Seiten herbeigezogen, die ihn an allen Orten und fortwährend verfolgt hat; sie war, daß man ihm immerfort jene Krankhaftigkeit des Gemüts noch zutraute, ja sie in ihm gerne lieben und schätzen wollte. Und jetzt noch, nach dem, was nun ohnehin aus allen seinen Werken, was sogleich aus dem nächsten, dem ‚Götz‘, hervorleuchtete, und nachdem er sogar jene Krisis und durch die Produktion bewirkte Kur beschrieben, soll er sich den Vorwurf machen sehen, daß jenes kranke Verständnis der Welt der Erscheinungen der rechte Verstand gewesen und daß er unrecht sich von solchem Standpunkte abgewandt und damit ‚unfromm und undankbar gegen sich geworden sei‘“²²³

Die Koppelung des semantischen Referenzbereiches vom Wahren und Schönen an das Gesunde von Geist und Körper verweist auf die übergeordnete Idee einer *Naturwahrheit*, bei Hegel ebenso wie in den ästhetischen Positionen des späteren Goethe. So stehen die folgenden Äußerungen aus *Kunst und Altertum* auch unter dem bezeichnenden Untertitel *Naturphilosophie*:

„Also kommt wie bei der künstlerischen, so bei der naturwissenschaftlichen, auch bei der mathematischen Behandlung alles an auf das Grundwahre, dessen Entwicklung sich nicht so leicht in der Spekulation als in der Praxis zeigt (...) Durchaus aber bleibt ein Hauptkennzeichen, woran das Wahre vom Blendwerk am sichersten zu unterscheiden ist: jenes wirkt immer fruchtbar und begünstigt den der es besitzt und hegt; dahingegen das Falsche an und für sich tot und fruchtlos daliegt, ja sogar wie eine Nekrose anzusehen ist wo der absterbende Teil den Lebendigen hindert die Heilung zu vollbringen.“²²⁴

In der Zeitschrift *Kunst und Altertum* hat Goethe sich und vor allem seinen Verehrern ein Forum der öffentlichen, nicht nur deutschen, Auseinandersetzung mit seinen Werken und seinem Kunstverständnis geschaffen. Ein Kennzeichen vieler dieser Texte ist eine „auffallend didaktische[] und pädagogisierende[] Attitüde“²²⁵, mithin ein durchaus moralisches Interesse.²²⁶ So schreibt Bernhard

²²³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Rezension über *Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. A.a.O., S. 178 f.

²²⁴ Johann Wolfgang Goethe: *Über Kunst und Altertum*. Zitiert nach: Peter Sprengel: Einführung. In: Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. München 1985 (= Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 16), S. 881–920, S. 894.

²²⁵ Karl-Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland*. A.a.O., Bd.1, S. 70.

²²⁶ Beinahe zeitgleich wie Tieck hat auch Heinrich Heine den moralischen Gestus der Goethe-Kritik, zumal innerhalb des zeitgenössischen „Goethentums“ thematisiert, indem er dessen durch

Rudolf Abeken 1824 anlässlich des Erscheinens des neuesten Heftes von *Kunst und Altertum* an einen Freund:

„Wird es dir doch gehen wie mir und vielen andern, daß Du die Mitteilungen in K[unst] und A[ltertum] als Lehren, als fruchttragende Saatkörner, als Segen ansiehst, die ein wohlgesinnter Lehrer, nachernstlich betriebenen Tagewerk, am Abend seines Lebens ausstreut. Wenn irgendwo, so sollte sich Pietät in unsern Landsleuten äußern in liebevoller, ehrerbietiger Aufnahme, Pflege, Anwendung und Fortführung des Dargebotenen, und ihr Jüngern müßt darin Aufforderung finden, gegen die Barbarei anzukämpfen, die in unsern Tagen Kunst und Wissenschaft bedroht und hier und da zu herrschen scheint.“²²⁷

Entsprechend der nicht zuletzt von Goethe selbst unterstützten Koppelung des moralischen an den naturwissenschaftlich-medizinischen bzw. -biologischen Code, schließt die positive Goethe-Rezeption oft selbst an diese Leitunterscheidungen an, indem sie Goethes Literatur als Therapeutikum vorschlägt. Beispiele dafür sind Rahel Levin, die romantische kultische Verehrung Goethes durch Bettina von Arnim, oder, schon früher, Clemens Brentano:

„Wenn Du ihn ganz verstehst, so wirst Du ruhig und glücklich, (...) seine Werke sind die schönste Welt, und wer in ihnen wohnt, der ist der glücklichste Mensch.“²²⁸

Wie Goethes Autonomieästhetik, die wie Hegel deutlich auf Begrifflichkeiten aus Schillers ästhetischen Schriften zurückgreift, basiert auch die Argumentation der Lenz-Vorrede auf einem Konzept, in welchem „Natur (...) der weltanschaulich bestimmende Begriff“²²⁹ ist. Tiecks Variante der frühromantischen Formel von Goethe als „Statthalter des poetischen Geistes auf Erden“, die Goethe zum „König“ der Poesie stilisiert, hebt ausdrücklich hervor, dass es die *Natur* ist, die ihn als König in dieses Reich eingesetzt hat. Er differenziert schon in der vorigen Rede des Paradoxen jene Wendung, die mit der Suche nach Wahrheit außerhalb des Vaterlandes und dessen Geschichte, dem „Streben nach Ideal, Antike, Ferne, dem Vollendeten und Fremden“ (GS, S. LXXVIII) beschrieben ist, ebenfalls mehrmals über Binärcodes wie „krank“/„gesund“ bzw. „Irrtum“/„Wahrheit“, mithin

Goethe selbst autorisiertes Organ mit diesem in Verbindung bringt: „Wird Kunst und Altertum imstande sein, Natur und Jugend zurückzudrängen?“ Vgl. Heinrich Heine: Rezension über *Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel*. In: Ders.: Sämtliche Schriften. Erster Band. München 1968 (= Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. 6 Bände. Hg. v. Klaus Briegleb, Bd. 1), S. 444–456, S. 456.

²²⁷ Bernhard Rudolf Abeken: Literarisches Konversations-Blatt. Nr. 240 (18.10.1824). Zitiert nach: Karl-Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland. A.a.O., Bd.1, S. 71.

²²⁸ Clemens Brentano an seine Schwester Gunda (10.6.1801). In: Clemens Brentano: Briefe 1: 1792–1802. Stuttgart u.a. 1988 (= Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. 38 Bände. Hg. v. Jürgen Behrens. Stuttgart u.a. 1975 ff., Bd. 29), S. 327.

²²⁹ Georg Biedermann: Zum Begriff der Natur in der deutschen Klassik. In: Philosophie und Natur. Beiträge zur Naturphilosophie der deutschen Klassik. Weimar 1985 (= Collegium philosophicum Jenensis Bd. 5), S. 32–46, hier: S. 38.

über die gleichen Unterscheidungskriterien wie eben jene Idealästhetik, gegen die sie sich abhebt:

„Ach! Da ich irrte – sang er um die Mittagsstunde – hatt' ich viel Gespielen' – Aber war es denn auch wirklich ein Irren? Ich glaube nicht – ich fürchte eher, daß das zweite Wort: ‚seit ich dich (Wahrheit) kenne, bin ich fast allein' – wenn nicht vollständiger Irrthum, doch ein kleines Ab- und Verirren von der eben gesuchten Wahrheit möchte gewesen sein. (...) Es [i.e. das Ideal] ist zum Erringen da – aber nicht um das Nähere, das Bessere zu verlieren. Der Geist ernüchtert, die Kraft wird schwach, ja bis zur Vernichtung kann dieses Jagen nach dem Antiken, Fernen, Idealen führen – das uns in anderer Gestaltung, wenn wir es nur erkennen mögen, ja dicht vor den Füßen liegt.“ (GS, S. LXXVIII)

Und im neuerlichen Vergleich mit Shakespeare, der bewiesen habe, dass es möglich, ja einzig möglich ist, „das Höchste im Nächsten, Alles im Einfachen zu entdecken“, hebt Tieck die günstigeren – gesünderen – historischen Bedingungen hervor:

„Auch war die Welt damals noch zu gesund, um irgend jenen Trieb der Pansophie aufkommen zu lassen.“ (GS, S. LXXIX)

Der entscheidende Unterschied liegt in der besonderen Differenzierung einer *wahren* Natur in Schillers Konzept, welche sich gegenüber der empirisch erfahrbaren Natur als Idee absetzen lässt:

„Die *wirkliche* Natur nämlich; aber von dieser kann die *wahre* Natur, die das *Subjekt* naiver Dichtungen ist, nicht sorgfältig genug unterschieden werden. Wirkliche Natur existiert überall, aber wahre Natur ist desto seltener, denn dazu gehört eine innere Notwendigkeit des Daseins. Wirkliche Natur ist jeder noch so gemeine Ausbruch der Leidenschaft, er mag auch wahre Natur sein, aber eine wahre *menschliche* ist er nicht; denn diese erfordert einen Anteil des selbständigen Vermögens an jeder Äußerung, dessen Ausdruck jedes Mal Würde ist. Wirkliche menschliche Natur ist jede moralische Niederträchtigkeit, aber wahre menschliche Natur ist sie hoffentlich nicht; denn diese kann nie anderes als edel sein.“²³⁰

Tieck schließt an diese Unterscheidung an, wenn er die „ursprüngliche“ Natur einer wirklichen, zeitlichen und räumlichen, Umgebung als wichtigste Quelle poetischer Inspiration definiert:

„Wie kann man nur zweifeln, daß die Naturbegeisterung, wenn wir sie einmal so nennen wollen, unmittelbar und an sich wahre Inspiration sei, im Fall sie nur die ächte, wirkliche ist, und keine aufflackernde Hitze. Es gibt und kann keine höhere geben, sie hat die ganze Fülle der Welt in sich und bringt sie dem Dichter, der durch sie Erfindung, Größe, Kraft und Vollendung erhält. Jene, die sich schon vorsätzlich mit Gegenständen verbinden will, die ein Ideal sucht und erstrebt, das sie mit Bewußtsein über sich stellt, ist schon die wahre und ursprüngliche nicht mehr.“ (GS, S. LXXXIII)

Nicht die ideale Natur also, sondern jene der lebensweltlichen Umgebung des Dichters ist die Inspirationsquelle aller Poesie. Aus ihr sind alle ewigen Sittengesetze erwachsen und auf sie alle sittlichen Urteile zu beziehen. Tiecks

²³⁰ Friedrich Schiller: Über Naive und Sentimentalische Dichtung. In: Ders., Werke in drei Bänden. Hg. v. Herbert G. Göpfert. München 1966, Bd. II, S. 540–606, S. 586.

Unterscheidung von echter und geheuchelter Sittlichkeit bedient sich ähnlicher Binärcodes wie die – die Querelle des Anciens et des Modernes fortsetzende – idealistische Ästhetik insbesondere Schillers und Friedrich Schlegels: So kennzeichnen die „wahre, ungeschmückte Sittlichkeit“ in der Kunst „Unschuld“ (GS, S. CIV), „Naivetät, ächte Erhabenheit, Milde“ (GS, S. CXI). Sie wird einer Ästhetik entgegengesetzt, die die Darstellung des Interessanten wohl erlaubt, jedoch nur in moralisch geglätteter Form.

Die Lenz-Vorrede bringt diese zentrale Information seiner ästhetischen Argumentation in der dem Brief aus der Zukunft beigeschlossenen *Schicksalsnovelle vom jungen Wolfgang und der alten Philistria* auch noch im literarischen Modus der Kurznovelle zur Darstellung. Darin sucht ein göttlicher Senat rund um Apollon und Pallas den scheinbaren Konflikt zwischen der Poesie, wie sie der junge Goethe mit seinem Jugendwerk wieder in ihr naturgegebenes Recht gesetzt hat, und den beleidigten moralischen Gesetzen der höchsten Vernunft gerichtlich zu lösen. Der „Schluß des Senats“ bestätigt darin die Unangemessenheit jeglichen reglementierenden Eingriffs in die literarische Kommunikation, sei es in die poetische Produktion oder kritische Rezeption:

„versöhnt sich die Kraft leicht mit dem Vorurtheil, denn die unsterbliche Schönheit, die ewige Natur durchdringt die Dichtung, und die Vernichtung des alten Gesetzes ist nur scheinbar, denn aus der höchsten Region dringt ein noch älteres, vergessenes, wieder ein, und muß die lieben alten versöhnten Vorurtheile am allerleichtesten beschwichtigen.“ (GS, S. CXI)

Die sichtbare moralische Absicht verletze vielmehr ein ursprüngliches, das heißt natürliches unschuldiges Gefühl. Die Vorrede nennt daher die vermeintlichen ästhetischen Sittenwächter und deren pädagogische Programme selbst unsittlich:

„Die Leidenschaft, die unglücklich wird, die sich und andere vernichtet, aber noch anerkennt, ist im Verderben mehr zu entschuldigen, der tragische Autor ist sittlicher, als derjenige, der erst das Gesetz, und nachher das Gefühl der Leidenschaft selbst verletzen und vernichten läßt. Werther, der leben bliebe, und seine Leidenschaft vergäße, oder über sie moralisirte, wäre in meinem Sinne höchst unsittlich, und der jetzige ist rein und tragisch. (...)“

Diese Verderbniß der Phantasie, in der Hülle der Sitte zeigen unter euch so viele und selbst edle, hochbegabte Autoren. Als wenn der Dichter es damit gut machte, daß er oft das Abscheuliche, Widerwärtige erfindet, die Begier oft brutal walten läßt, und dann die Empfindungen der Reue oder die unglücklichen Folgen verletzend ausspinnt, um ein Exempel auseinander zu setzen. Daß er so erfindet, ist, was man ihm vorwerfen muß; Motive, scheinbare Nothwendigkeit können hier nicht entschuldigen. Und dergleichen Dichtungen werden dann als Muster der Sittlichkeit gepriesen und der Jugend empfohlen.“ (GS, S. CII f.)

Derlei Einwände gegen die moralische Brandmarkung der Unterhaltungsfunktion von Literatur bzw. des Publikumsinteresses offenbaren ein eminentes Interesse an der Psychologie von literarischen Kommunikationen, welches Tieck für sein Projekt von Traditionsbildung fruchtbar zu machen versucht. Das Bedürfnis des

modernen Menschen nach Unterhaltung freier Zeit hat bereits Kant in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* thematisiert und dort als Bedürfnis nach Neuem, nach „accelerirenden“²³¹ Wechsel von „Anspannung“ und „Abspannung“²³², nach Stimulation der „Fiebern des Körpers“²³³ beschrieben. Freilich schließt seine *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* solches Interesse aus jeglicher Kommunikation über Kunst nachdrücklich aus: „Wer sich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urteilen, so wenig als der, welcher durch Neigung und Appetit eingenommen ist, über das Schöne.“²³⁴

Dieses „Schöne“ ist bei Tieck nun nicht mehr das zentrale Unterscheidungskriterium von Kunst. Seine Wirkungsästhetik problematisiert die Grenzen der zeitgenössischen Ästhetik, muss seinen Lesern also als Absage an die Verbindlichkeit ästhetischer, und das hieß: autonomieästhetischer Maßstäbe für jegliche Kunstkommunikation erscheinen. Solche gemeinsamen Positionen gegenüber dem gemeinsamen „Feind“ einer umwelt- und realitätsfremden Kunstkonzeption mögen etwa die Jungdeutschen veranlasst haben, Tieck und dessen öffentliche Autorität für ihr Programm zu reklamieren. Dieses wesentlich politisch motivierte Programm unterschied sich jedoch fundamental in der Wahl ihrer literarischen Mittel, die auf Desillusionierung des Publikums über die der realen Umwelt entnommenen Themen abgestellt sind. Tieck hingegen – und darin verweist er einmal mehr auf seine „Lieblingsgattung“, das Drama, für das die *Illusion* geradezu gattungskonstitutiv ist – geht es gerade um die „strikteste Kohärenz der Simulation“²³⁵, über welche die Realität ja gerade vergessen werden kann:

„Das Wunderbare wird uns itzt gewöhnlich und natürlich: weil wir von der wirklichen Welt gänzlich abgeschnitten sind, so verliert sich das Misstrauen gegen die fremdartigen Wesen, und nur erst beim Erwachen werden wir überzeugt, daß sie Täuschung waren. (...) Die vorzüglichste Täuschung entsteht dadurch, daß wir uns durch das ganze Stück nicht wieder aus der wunderbaren Welt verlieren, in welche wir einmal hineingeführt sind, daß kein Umstand den Bedingungen widerspricht, unter welchen wir uns einmal der Illusion überlassen haben.“²³⁶

²³¹ Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. In: Kant's Gesammelte Schriften. Erste Abtheilung: Werke. 7. Band. Berlin 1907 (= Kant's Gesammelte Schriften. Hg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. VII), S.117–333, S. 233.

²³² Ebd., S. 165.

²³³ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt/M. 1956 (= Kants Werke in 20 Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd.10), S. 205.

²³⁴ Ebd., S. 185.

²³⁵ Niels Werber: *Vom „grauenden Wohlbehagen“*. A.a.O.

²³⁶ Ludwig Tieck: *Über Shakespear's Behandlung des Wunderbaren*. In: Ders., *Schriften*. Bd. 1, Frankfurt/Main 1991, S. 685–722, S. 692.

Hier wird der Unterschied von Tiecks Wirklichkeitskonzeption gegenüber jener der literarischen Kritik, die ihre Zustimmung zu oder Ablehnung von Goethe mit dessen realistischer bzw. prosaischer Behandlungsweise argumentieren, sichtbar. Der romantische Protest, der seit Ende des 18. Jahrhunderts, gegen Goethe laut geworden ist, gründete ja zunächst auf dessen „[k]ünstlerische[m] Atheismus“ und dem Überhang der „Ökonomie“ gegenüber der Phantasie.²³⁷ Das durch die Lektüreerfahrung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* motivierte Urteil von Novalis wurde zur Formel einer über den Gegensatz von Prosa und Poesie, als zweier feindlicher Prinzipien, differenzierenden ästhetischen Kommunikation und wirkte noch, in ihrer Umkehrung ins Positive, in der hegelianischen Kritik an Goethe, zumal seinem Spätwerk fort. Die in den 1820er-Jahren bedeutendsten der an Hegels Ästhetik anknüpfenden philosophischen Kommunikationen über deutsche Literatur, jene „Schemen der Hegelianer“ aus Tiecks Beobachtung, stammen von Hermann Friedrich Wilhelm Hinrichs, Karl Rosenkranz und Heinrich Gustav Hotho. Hinrichs *Aesthetische Vorlesungen über Goethe's Faust* aus dem Jahr 1825 verstanden sich als Ergänzung bzw. Vollendung von Hegels *Ästhetik*, indem es in der reproduktiven Interpretation des *Faust* den „nicht deskriptiven, sondern faktitiven“ Nachweis zu erbringen versuchte, dass „es nämlich mindestens ein Kunstwerk gibt, das seinem eigenen Begriff entspricht, wie ihn die Ästhetik aufgestellt hat.“²³⁸ Bemerkenswert ist bei Hinrichs, dass er, über Hegel hinausgehend, die Leserperspektive, im Begriff des „Anschauenden“, in sein Konzept einer „wissenschaftlichen Kunstbeurtheilung“ mit einbezieht, sodass nicht einfach der Text selbst, sondern „diese Einheit des Anschauenden mit dem seine Wesenheit enthüllenden Kunstwerke der wahre Gegenstand unserer Betrachtung“ ist.²³⁹ Die Aufgabe der Auslegung ist es nun, „im Medium des Gedankens“ das „im Medium der Vorstellung“ entstandene Kunstwerk zu reproduzieren und zu erweisen, dass „die Szenenfolge der Tragödie ‚Faust‘ die in sich wirklich notwendige Entwicklung ihres Inhalts ist“.²⁴⁰ Trotz des Fokus auf die Lektüre als

²³⁷ Novalis: Fragmente und Studien. In: Novalis Schriften. Dritter Band: Das philosophische Werk II. Stuttgart 1968 (= Novalis Schriften. 4 Bände. Hg. v. Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart 1960 ff., Bd. 3), S. 638 f.

²³⁸ Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. A.a.O., S. 376.

²³⁹ Friedrich Wilhelm Hinrichs: *Aesthetische Vorlesungen über Goethe's Faust als Beitrag zur Anerkennung wissenschaftlicher Kunstbeurtheilung*. Halle 1825, S. 4 ff.

²⁴⁰ Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. A.a.O., S. 375.

Angelpunkt der philosophischen Textsicht, unterscheidet sich Hinrichs Modell allein durch seinen apodiktisch wissenschaftlichen Anspruch kategorisch vom Kunst- und Traditionsverständnis der Lenz-Vorrede mit seinem emphatischen Kunstbegriff und ist als Teil jener „philosophischen Systemsucht“ zu erkennen, von welcher sich Tiecks Argumentation distanziert. Dessen Fokus auf den Verstehensaspekt und dessen dialogisches Verfahren ironischer Distanznahme entspringen, anders als in Hinrichs' „Argumentation eines Denkens, das auf Geschlossenheit und Unanfechtbarkeit versessen ist“ und „noch seinen möglichen Fehler ins System einbaut, indem es schon prophylaktisch diejenigen zu disqualifizieren sucht, die ihn allenfalls entdecken würden“²⁴¹, ja gerade der entgegengesetzten Einsicht, dass ein Kunstwerk niemals vollständig zu Ende gedacht bzw. objektiv erfasst werden kann.²⁴²

Mit den „Schemen der Hegelianer“ rückt auch die affirmative Diskussion der *Wanderjahre* in der Literaturkritik ins Visier, in denen, so der Richtspruch der Pallas in der *Schicksalsnovelle*, „der Dichter (...) seinen Feindinnen zu viel recht machen wollen, und sie dadurch am meisten verletzt“ (GS, S. CXII) habe. Die rationalistische Kunstkritik und ihre positive Rezeption der *Wanderjahre* ist freilich nicht den Hegelschülern bzw. der auf Hegels Kunstkonzept basierenden spekulativen Literaturkritik vorbehalten: Den, wenngleich wie Tiecks Lenz-Vorrede in mehrperspektivischer, unterschiedliche Zugänge zum Werk verbindender Briefform gehaltenen „Beweis, daß Meisters Wanderjahre ein vollendetes Kunstwerk“, führte auch der Schriftsteller und Diplomat Karl August Varnhagen von Ense, welcher eine „Sonderstellung innerhalb der sogenannten Goetheaner (...) über die Zäsur des Jahres 1832 hinaus bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts“²⁴³ einnimmt und dessen Besprechung der ersten Fassung der *Wanderjahre* Goethes auch öffentlich geäußerte Zustimmung gefunden hat.²⁴⁴ Varnhagen übernimmt darin den in den ästhetischen Programmen der Romantik von Schiller und Schlegel geborenen Topos von Goethes integrativer Funktion zur Überbrückung des Gegensatzes zwischen Poesie und Prosa, zwischen den Forderungen der

²⁴¹ Ebd., S. 379.

²⁴² Vgl. oben S. 26 ff.

²⁴³ Karl-Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland. A.a.O., Bd. 1, S. 71.

²⁴⁴ So in dem Aufsatz *Geneigte Teilnahme an den Wanderjahre* von 1822. Vgl. Karl-Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland: Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. 2 Bde. München 1980. Bd 1: 1773–1918, S. 74.

Wahrheit und der Wirklichkeit, unter anderem für eine literarhistorische Lesart von Goethes Werken als einem stimmigen Ganzen:

„es ist ein Zusammengefasstes aller Goetheschen Werke, die selbst nichts anderes sind, als eben so viele geistige Gesichtspunkte des ganzen irdischen Daseyns, die Betrachtung über des Menschen Geist mit inbegriffen. Alle seine Werke, die kleinsten an Maß nicht versäumt, muß man inne haben, wenn man jedes Einzelne besser und tiefer und vielfältiger verstehen soll; eines beleuchtet das andere, und läßt es besser durchdringen: und es ist mit ihnen wie mit der Welt selbst; sie besteht aus unabzählbaren Schöpfungsweisen, je mehr wir aber davon erkennen, je reicher und vollkommener wird das Concert, und als Neuganzes immer wieder einfach. Ein kunstbegabter Geist ist Nachschöpfer des Urschöpfers. Ein großer Dichter nimmt die Welt selbst mit ihren Begebenheiten als Stoff zu seinen Werken. (...) Er ist frei in der Wahl; aber in Allem, was er gewählt, bleibt er wahr, weil er nur Wahres aussucht, und auch das schon in der Natur als falsch und krankhaft Erscheinende nur als solches vorzeigt, nicht aber willkürlich solchen Auswuchs zum Musterbilde macht, wie so viele Neuere mit eitler Vorliebe aus Schwäche thun. (...) Mich dünkt, seit „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ ist er ganz derselbe. Man muß sie nur wieder lesen. Ueberhaupt war nie solcher Reichthum, und nie so ausgebildet; eine solche Fülle der Gedanken und des Schauens in solchen Styl gefasst, der gleichsam die Gesamtwerte des Lehrers noch einmal in einem einzigen großen klaren Strom über die Erde schickt, wie es in diesem ganzen „Wilhelm Meister“ geschieht.“²⁴⁵

Auch Schillers Idee der „ästhetischen Erziehung“ klingt in dieser Lesart der *Wanderjahre* und von Goethe als „Lehrer“ wieder an, wobei insbesondere die organische Kategorie des „Lebens“ als Projektionsfläche von – individuelle und gesellschaftliche Interessen miteinander vermittelnder – Bildung auffällt. Damit verweist Varnhagen, ebenso wie in der Betonung der Einheitlichkeit von Goethes Gesamtwerk, auf das organische Bildungsmodell in Goethes Autobiographie:

„die Fortsetzung und Vollendung eines solchen Werkes kann nur im Leben selbst geschehen und durch das Leben, welches auch dem größten Dichter begegnen und ihn begleiten muß! Für diesen ist es genug, daß er Alles auf die Bahn gebracht, die tausend Anregungen und Gebilde, die über das Gebiet jeder Dichtung hinaus wogen, und im Leben selbst ihre Verbindungen und Auflösungen suchen! Das Werk ist in die Nation gelegt, und wir Alle haben an ihm, durch Gedanken, Empfindung, Weiterbildung und Verständniß, zu arbeiten und zu genießen.“²⁴⁶

Eine moralisch-pädagogische Perspektive begegnet auch in den prononciert hegelianischen Lesarten der *Wanderjahre* wieder, die deren Bedeutung vornehmlich mit der Darstellung des Fortschritts als Kategorie der Geschichte bzw. der Objektivität der Notwendigkeit der Unterordnung von Subjektivität unter Gesetze des gesellschaftlichen Handelns argumentieren. Erwähnt sei hier Heinrich Gustav Hotho, dessen ausführliche Beobachtungen zu Goethes *Wanderjahren* zwar erst 1830 erschienen, der jedoch mit Studien über Kleist (1827) und zu Goethes Romanen (1829) in den Berliner *Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik*

²⁴⁵ Karl August Varnhagen von Ense: Ueber Wilhelm Meisters Wanderjahre. In: Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz. Hg. v. F.W. Gubitz. 131.–138. Blatt. Berlin 17.–29.8.1821. Wiederabgedruckt in: Oscar Fambach (Hg.): Goethe und seine Kritiker. Düsseldorf 1953, S. 252–271, S. 252 f.

²⁴⁶ Ebd., S. 270.

schon davor öffentlich in Erscheinung getreten war. Hotho schloss an die romantische Kritik an, die über den ästhetischen Binärcode „prosaisch“/„poetisch“ differenzierte, fand jedoch in Goethes Alterswerk diesen alten Gegensatz gerade überwunden:

„Denn wer in den wahren Sinn dieser zweiten Durcharbeitung eingedrungen ist, wird sich mit Bewunderung überzeugen, hier sei das Unerwartete geleistet, und der prosaischen Gattung des Lehrromans gegenüber ein neues poetisches Vorbild aufgestellt.

Mit diesem Stoffe (...) tritt der Dichter an die äußersten Grenzen der Poesie überhaupt heran; die engeren Grenzen poetischer Auffassung und Darstellung aber, welche die früheren Romane ziehen, überschreitet er weit, und versetzt ihren Markstein, nachdem er dem modernen Roman ein neues Gebiet erobert hat.“²⁴⁷

Diese Ausdehnung der poetischen Grenzen ins Feld der Wirtschaft und Technik war nun vor allem eine Verschiebung auf Kosten früherer „Hoheitsgebiete“. Die Wirklichkeit bzw. wirkliche Natur, deren poetisches Recht Tiecks ästhetische Aussagen einfordern, unterscheidet sich von jener hegelianischen Konzeption durch ihre Individualität und Besonderheit, deren „absolute Negativität“ von Hegel gefordert ist.²⁴⁸ Tiecks Traditionskonzept stellt den Anspruch von Objektivität jeglicher Darstellung von Wirklichkeit formal sowie durch seine ästhetischen Kategorien und den daraus hergeleiteten Kanon in Frage. Dementsprechend zeichnet es eine Geschichte vorzüglich jener Zeugnisse moderner Literatur, die jenen *psychologischen* Konflikt des modernen Individuums mit den Voraussetzungen der Erkenntnis von Wirklichkeit als Beobachtungen wie als Beobachtungen von Beobachtungen beschreiben. Anders ausgedrückt: Was es von dem über Goethe geführten Diskurs von Goetheanern und Goethe-Kritikern mit seinem Unterscheidungskriterium „*Gegensatz* von Kunst und Wirklichkeit bzw. Poesie und Prosa/*Vermittlung* von Kunst und Wirklichkeit bzw. Poesie und Prosa“ trennt, ist die wissenschaftliche Thematisierungsweise, der beharrliche Fokus auf die Poesie und ihre systemspezifische Funktion der Unterhaltung und somit die Abgrenzung gegenüber einem Traditionskonzept, das auf einem philosophischen Erkenntnisinteresse beruht, das den Dualismus Kunst-Wirklichkeit überhaupt als zu lösende Aufgabe *der Vernunft* erst aufgibt, die Kunst mit inkommensurablen Maßstäben bemisst und dadurch eine Aufgabe bzw. Funktion abstrahiert, die nur *in der Idee* erfüllbar sein kann. Wie Hegel, Menzel oder Heine nimmt Tieck teil an

²⁴⁷ Heinrich Gustav Hotho: Wilhelm Meister's Wanderjahre (Rezension). In: Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, Dez. 1829/März 1830. Wiederabgedruckt in: Oscar Fambach (Hg.): Goethe und seine Kritiker. Düsseldorf 1953. S. 314–366, S. 329.

²⁴⁸ Siehe oben S. 68.

der Kommunikation über Literatur und ihre Möglichkeiten, Einheit zu stiften bzw. Identität zu vermitteln in einer Zeitlage, die gekennzeichnet ist von der Kluft zwischen rasantem Fortschritt von Technik, Industrie und kapitalistischer Marktwirtschaft einerseits und den restriktiven Bedingungen der Entfaltung bürgerlicher Rechte wie der Freiheit von Gedanken und öffentlicher Rede während der politischen Restauration andererseits. Anders als Hegel, der mit diesen Zeitverhältnissen das Ende der Kunst argumentiert, das heißt „den Anachronismus einer mit der prosaischen Gegenwart nicht mehr vermittelten und zu vermittelnden Kunstproduktion und -rezeption, die ihre Legitimation einem vergangenen ‚Weltzustand‘ verdankt hatte“²⁴⁹, anders auch als die Entwürfe von Hegels Schüler wie Hinrichs, Hotho oder Rosenkranz, die die Kunst gleichsam dadurch für die moderne Zeit retten wollen, indem sie sie deren „prosaischen“ Prämissen unterordnen, hängt der Erfolg von Tiecks Programm von Vermittlung von Tradition nicht von der Überwindung philosophischer Grundprobleme des modernen Individuums ab, sondern beruht auf der Annahme von der Kontinuität dieser Grundprobleme, die sich gerade ihrer Unlösbarkeit verdanke und zumal in den psychologischen Konflikten historischer Individuen mit ihren Bedingungen historisch individuell abbildet.

Das Individualisierungsprogramm dieses Konzepts ist somit ein Lektüreprogramm. Die wirkungsästhetische Orientierung dieses Konzepts schlägt sich, wie gesagt, in der Miteinbeziehung des psychologischen Interesses bzw. der Lekturbedingungen des modernen Publikums und folgerichtig in der Bevorzugung des Realismus eines Lenz oder Kleist gegenüber jenem des späteren Goethe, nieder. Bereits der Brief des *Ketzers*, der die Möglichkeiten der dramatischen Dichtart in modernen Zeiten diskutiert und die Modifizierung der konventionellen Gattungsnormen nolens volens zur Kenntnis genommen hat, stellt die Schönheit als Parameter für ein Modell von literarischer Traditionsbildung in Frage, indem er sie der kohärenten Darstellung der bizarren Schönheit eines Lenz oder eines Kleist gegenüberstellt:

„Nannte ich das innigste Wesen der Goethischen Muse eine gleichsam nackte Schönheit, so ist die des Lenz, so schön und wahr, naiv und lieb die Erscheinung sein mag, doch mit verletzendem Plunder aller Art behängt, die barbarisch die vollen glänzenden Schultern, den schwellenden Busen mit Zierrathen, Ketten und Decken entstellen, den Glanz freilich auch pikanter hervorheben, aber ebenfalls das Gefühl und die Scham der Nacktheit dadurch erregen, was uns bei der Antike, dem Sophokles und Goethe niemals begegnet.

²⁴⁹ Karl-Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland. A.a.O., Bd. 1, S. 79.

Wenn Goethe's Muse und Grazie in seiner Iphigenia, Clärchen, Mariane, Gretchen und fast allen Gedichten in ihrer nackten Schöne triumphiren, so hat Kleists Käthchen von Heilbronn, wenn sie auch unschuldig auftritt, doch schon lange und schwere Ohrgehänge einer Wilden über Hals und Schultern hängen, die sie, wenn auch nicht eigentlich entstellen, doch ihr Ohr beschweren, und uns, wie alles Wilde, einen kleinen Schrecken machen.“ (GS, S. XLIV)

Wenige Zeilen vorher offenbart Tieck anhand der Besprechung der *Soldaten* von Lenz seine Neigung für diese verwilderte Schönheit und die Bedingung dieser Neigung:

„Hier will der Dichter nicht, wie in Menoza, die heiligen Vorurtheile der Religion und des Staates angreifend zerstören, sondern das Rechte und Wahre schützen und vertheidigen, indem er den Frevel, den viele ein nothwendiges Uebel nennen wollen, in allen seinen entsetzlichen Folgen, mit den lebhaftesten Farben ausgemalt, zeigt.

Wenn wir hier die Zerrissenheit des Herzens, Wahnsinn und Unheil aller Art, zerrüttete Familien, zerstörtes Lebensglück und die Verzweiflung, die aus der Liebe und der schönsten Anlage des Menschen hervorbricht, so überzeugend mitempfinden, so ergreift das Gemälde um so mehr, da es stets durch Zartheit, Sinn, Ruhe und Wehmuth wieder gemildert wird. Nirgend Phrasen, Krampf der Schwäche, keine poetischen Lückenbüßer, sondern alles ist aus Ueberzeugung und eignem Gefühl hervorgegangen.“ (GS, S. XLIII)

Jene „Kohärenz“ der Darstellung bedient nicht nur ein Interesse des Publikums, sondern unterstützt gleichzeitig auch die Ansprüche an eine unverhüllte Sittlichkeit von Literatur. Die einzige Bedingung für die Aufnahme poetischer, das heißt vor allem: interessanter Texte in die Literaturgeschichte ist die Wahrung moralischer oder religiöser Urgesetze, eben der „heiligen Vorurtheile der Religion und des Staates.“ Diese Argumentation gehört in den Kontext der Aussagen über die Gattungsspezifika, welche Poesie letztinstanzlich auf überzeitliche Strukturen von bzw. Bedürfnisse nach menschlicher Sozialität und Kultur beziehen. Mit dieser Unterscheidung von Poetizität korreliert jedoch nicht die Unterscheidung poetischer Themen und poetischer Darstellung nach dem Code „schön“/„hässlich“. Gerade dort, wo Dichtung die Konflikte des modernen Subjekts darstellt, etwa als Konflikte zwischen Recht und Moral, notwendiger und möglicher Freiheit des Individuums, ist die sinnliche Darstellung des Hässlichen und Widerwärtigen unter Umständen sogar poetischer bzw. dem Gegenstand angemessener als diejenige unsichtbarer Ideale, als abstrakter Resultate von dessen Reflexion. Mit diesem Unmittelbarkeitstopos knüpft Tiecks ästhetische Argumentation an die Ästhetik des Sturm und Drang an, welche gerade Lenz nicht nur, wie in den *Soldaten*, dramatisch umgesetzt, sondern auch selbst mitformuliert hat:

„(...) nach meiner Empfindung schätz ich den charakteristischen, selbst den Karikaturmaler zehnmal höher als den idealischen, hyperbolisch gesprochen, denn es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als

zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solche ist.“²⁵⁰

Die Wirkungsweise des *Wunderbaren* in den Dramen von Shakespeare, wie sie Tieck 1793 beschrieben hat, bleibt auch Jahrzehnte später Maßstab seiner ästhetischen Aussagen in der Einleitung zu Lenz. Die Illusion, die Gestaltung des Wunderbaren, ist also das Mittel, das auch jene Gegenstände literaturfähig macht, die durch die Kunstlehre einer idealistischen Ästhetik von der Kunst ausgeschlossen bleiben:

„Nur wahre Talente können so ihre Zeit beleben und hinreißen, daß ihre Zeitgenossen das Widerliche, was allem Behaglichen und Schönen durchaus gegenübersteht, nicht nur erträglich, sondern selbst interessant finden.“²⁵¹

Der „kleine Schrecken“, den literarische Kommunikation verursacht, welche nicht mehr etwa auf – heteronome – Katharsis abgestellt ist, gehört ins Register der Wirkungen von Lektüre, mithin ins Repertoire der wesentlich über die Funktion der Unterhaltung bestimmbar modernen Literatur. Ludwig Tieck beweist nicht nur in seinen literaturkritischen Schriften²⁵² das Bewusstsein dieser Funktion, er reflektiert sie auch in seinen eigenen Dichtungen.²⁵³

Insbesondere die – prosaische – Gattung der Novelle scheint dieser Funktion angemessen. Dies geht auch aus den gattungstheoretischen Aussagen der Lenz-Vorrede hervor, auch und zumal dort, wo sie die Argumentation ihres Konzepts einer Geschichte moderner Literatur über Tiecks Lieblingsgattung: das Drama und dessen gattungsspezifische Kriterien führt.

²⁵⁰ Jakob Michael Reinhold Lenz: Anmerkungen übers Theater. In: Ders., Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. v. Sigrid Damm. Leipzig 1987. Bd. 2, S. 641–671, S. 653.

Ganz ähnlich argumentiert die Lenz-Vorrede, etwa innerhalb der *Schicksalsnovelle*, wo Apollon selbst, auf den sich Goethe beruft, „lächelte über das Forschen nach jenem Ideal, das nirgend sei, so weit sich auch sein abergläubiger Dienst verbreitet habe.“ (GS, S. CX).

²⁵¹ Ludwig Tieck: Zur Geschichte der Novelle. In: Ders., Kritische Schriften. 3 Bände. Leipzig 1848, Bd. 2, S. 377–388, S. 384 f.

²⁵² Vgl. insbesondere die Vorrede zur Neuauflage von Schnabels *Insel Felsenburg* aus dem Jahr 1828, die in den *Kritischen Schriften* unmittelbar vor der Lenz-Vorrede unter dem Titel *Kritik und Deutsches Bücherwesen* abgedruckt wird. Tieck versucht darin eine historische Erörterung des Leserbedürfnisses nach Unterhaltung und dessen Verteidigung gegen jegliche elitäre Kunstkonzepte. Den Zusammenhang der beiden Vorreden hat er selbst mehrmals betont. Vgl. Achim Höller: Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie. A.a.O., S. 180 f.

²⁵³ So etwa in der späten Novelle *Vittoria Accorombona* von 1840. Nils Werber hat anhand dieser Novelle Tiecks Technik beschrieben, mit der er die Perspektive des Lesers ins Personeninventar seiner Texte mit aufnimmt, mithin der Reflexion des Beobachtet-Werdens von Literatur durch den Beobachter in der Beobachtung selbst Ausdruck verleiht. Vgl. Nils Werber: Vom „grauenden Wohlbehagen“. A.a.O.

2.6 Zur Funktion der dramatischen Wirkung bei den Modernen. Problematisierung der dramatischen Gattungsnormen.

Die frühen Goethischen Dramen bis zur *Iphigenie* werden einerseits als die Kristallisationspunkte moderner deutscher Literatur angeführt, mit denen diese eigentlich erst anhebt, andererseits in ihrer Defizienz, gemessen an der dramatischen Norm, beleuchtet und damit die Ausständigkeit eines mustergültigen deutschen Dramas festgestellt. Die beiden wesentlichen Kriterien solcher vaterländischen Dramenkunst sind zum einen die „eigentliche Handlung (...), die aus Veranlassungen und dem Zusammentritt verschiedener Gestalten und Charaktere hervorgeht, und immer äußerlich sichtbar werden muß“ (GS, S. XXXVI f.), zum anderen müssen bedeutende Momente der historischen Bedingungen des Dargestellten an der Handlung teilnehmen, diese führen bzw. wesentlich auf die Handlung beziehbar sein. Selbst der kräftige *Götz* ist insofern durchaus undramatisch:

„Und so ist dieser treffliche Götz auch, wie gesagt, kein historisches, vaterländisches Schauspiel, denn die Reformation, die die Welt anders stellte, der ungeheure Bauernkrieg, Maximilian und die neuere Zeit Karls des Fünften, ja selbst Sickingens merkwürdige Händel erscheinen nicht als große, wichtige Momente, sondern werden nur angedeutet oder kurz vorübergeführt, die Hauptgruppen stellen sich um einen glücklichen und ehrenwerthen Freibeuter und um jenen ganz ersonnenen Charakter, dessen Schwanken und zu weiches Gemüth das eigentliche Interesse dem Kunstwerke gibt. Hier schon offenbarte sich kein historisches Genie, das die wichtigen Epochen aus der vaterländischen Geschichte zu seinem Gewebe brauchen konnte.“ (GS, S. XXXIV f.)

Ähnlich urteilt Tieck über die anderen frühen Dramen, „so der tiefsinnige Faust: große Szenen, Entwicklung des Gemüths, aber keine Handlung im strengeren Sinne“ (GS, S. XXXVI). Das Drama ist demnach wesenhaft an seine spezifischen historischen Bedingungen gekoppelt, wird diese, wenn es gelingen will, als einen „ächten Spiegel[] der Zeit“ (GS, S. XXIX) abbilden.

Die – an dieser Stelle – affirmative Verhandlung bestimmter feststehender Gattungskriterien und ihre Beziehung auf moralische Kategorien zur Beschreibung menschlicher Existenz verrät ein moralisches und politisches Erkenntnisinteresse der Vorrede. Die von Tieck diskutierten Gattungskriterien sind dabei nicht jene einer antiken, noch von Gottsched verteidigten Regelpoetik, die etwa mit den berühmten „drei Einheiten“ auf Plausibilität der mimetischen Darstellung zielen. Nicht zuletzt diese Gelehrtenpoetik war es ja, die die deutsche Dichtkunst in ihren „langen Schlummer“ (GS, S. XXXII) versetzt und das Entstehen einer eigenen nationalen Dichtungstradition so lange verhindert habe. Die Kritik an Goethes

Dramen verläuft vielmehr über jene Kriterien des Dramas wie die Stoffwahl und äußere Handlung, die die Abbildung nicht des Wahrscheinlichen, sondern des historisch „Wahren“ ermöglichen, und zwar in seiner spezifischen nationalen Gestalt. Die Lenz-Vorrede beurteilt das moderne Drama mit Kategorien der Wirkung, einer Wirkung, die über die Zuschauer hinaus auch die – als Nation begriffene – Gesellschaft erreichen soll.

Sie betreibt damit jedoch keineswegs Regelpoetik, beschreibt ihr Dramenmodell als Spiegel, nicht Instrument der Nation.

Sie unterscheidet sich auch insofern fundamental von den moralischen Programmen älterer Poetiken, insbesondere aus dem 18. Jahrhundert, wie von Gottsched oder auch Lessing, als sie – in Anknüpfung an die Genie-Ästhetik des Sturm und Drang mit ihrer Idealisierung des Poesie-Begriffs, der Dichtkunst nicht mehr als künstlerische Fertigkeit, sondern als Fortwirken der schöpferischen Natur im genialen Individuum begreift – den Ausdruck einer bestimmten Absicht aus dem Repertoire des Dichters verweist, literarische Kommunikation, da wo sie die Absicht, den leitenden Gedanken, zu erkennen gibt, undramatisch nennt.

Auch die *moderne* Version der Reglementierung des Kunstwerks, nämlich durch den autonomen Autor selbst, durch Selbstbeobachtung zweiter Ordnung, erscheint also in Tiecks Vorrede als Nachteil des modernen dramatischen Schriftstellers, indem sie vorzüglich geeignet ist, die dramatische Wirkung: die Illusionsstiftung im Zuschauer zu stören. Das Drama ist unter den drei Hauptgattungen insofern „[d]ie kühnste Verwandlung und die höchste Spitze der Dichtkunst“, als es durch unmittelbare Vorstellung von scheinbarer Wirklichkeit und ungebremst durch das mehr oder weniger sichtbare Autorbewusstsein die höchste sinnliche Wirkung zu entfalten vermag:

„Nicht Empfindung mehr, Malerei, Erinnerung, nicht Vortrag dessen, was gewesen, soll uns ergötzen, nein, vor unsern Augen geschieht etwas Großes und Wunderbares, die Ursachen, die geheimen Motive der Handlung, was veranstaltet, was gefühlt wird, Anfang und Ende, Einleitung und Zweck, Zufall und Plan, alles erleben wir selbst mit; und sei nun die That eine längst in alten Zeiten ausgeübte, sei die Begebenheit in den fernsten Ländern, ja in fabelhaften Gegenden vorgefallen, wir können uns für sie nur interessiren, wir können nur getäuscht und wie von etwas Wirklichem überzeugt werden, wenn wir in seltsam poetischem Wahn glauben, die Sache geschehe erst jetzt in diesem Augenblicke. Dasjenige, was mich gelehrt, pedantisch daran erinnert, daß es nicht so ist, sei die Erinnerung auch scheinbar nöthig, ergötze oder belehre sie selbst den Unterrichteten, wird diese Täuschung feindselig zerstören. Eine Täuschung, die, wie jede künstlerische, nicht die brutale des Vogels ist, der nach den gemalten Weinbeeren fliegt, sondern eine wie vor der Malerei, das Erkennen einer höhern Natur, indem man vor dem besten Portrait weiß, man stehe vor der Leinwand, und doch mehr auf ihr sieht, als am nachgeahmten Menschen selbst.“ (GS, S. XX f.)

Goethes Scheitern an der dramatischen Form wird wesentlich als das Scheitern des autonomen Subjekts beschrieben. Seine Dramen scheitern an den Bedingungen des Modernen. Die Selbstreflexivität moderner Literatur wirkt als Bremse der Handlung und verweist diese „mehr auf eine unsichtbare, als eine wirkliche Bühne“, wo es „wichtiger ist, die Stimmungen des Gemüthes, dessen Verirrungen und die Gefühle des Herzens, die in zarter Wehmuth, in Sehnsucht und Liebe, in Freude und Leid räthselhaft spielen und sich gegenseitig durchdringen, mit fester Hand des reifen Künstlers zu zeichnen, als eine eigentliche Handlung darzustellen, die aus Veranlassungen und dem Zusammentritt verschiedener Gestalten und Charaktere hervorgeht, und immerdar äußerlich sichtbar werden muß“ (GS, S. XXXVI f.). Goethes Scheitern als Dramatiker erweist sich nicht zuletzt an seiner Charakterzeichnung, welche mehr über sein eigenes Inneres als über das Äußere, die großen historischen Verhältnisse der Figuren selbst, verrate:

„Die Zeit des Dichters, vielleicht etwas vom Dichter selbst (wie beides auch die übrigen Figuren färben mag), ist aber in Weislingen, seiner Schwäche und der Entschuldigung dieser Schwäche sichtbar gemacht, und so daß es scheint, mag das strenge Schicksal auch schlichten und strafen, so hart es wolle, als müsse Schönheit des Gemüthes und Schwäche im Manne ein und dasselbe sein und werden.“ (GS, S. XXXIII)

Ähnlich „schwache“ Charaktere seien der Clavigo, Ferdinand in der *Stella*, Faust, Egmont und Tasso. Das Hervorkehren des Inneren, die Abbildung der zufälligen, seelischen, auf Kosten der notwendigen äußeren, d.h. in Handlungen ausgetragenen Konflikte des Individuums mit der Öffentlichkeit ist markantes Kennzeichen der Neueren bzw. Modernen:

„Das neuere Drama ist offenbar vom alten wesentlich verschieden, es hat den Ton heruntergestimmt, Motive, Charakterzeichnung, die Zufälligkeiten des Lebens treten mehr hervor, die Gemüthskräfte und Stimmungen entwickeln sich deutlicher, die Composition ist reicher und mannichfaltiger, und die Beziehung auf das öffentliche Leben, die Verfassung, Religion und das Volk ist entweder zum Schweigen gebracht, oder steht zum Werke selbst in einem ganz andern Verhältniß.“ (GS, S. XXII)

Im strengen Sinn kennzeichnet das neue Drama seine Tendenz zum Verlust des Dramatischen. Tieck behauptet damit die schwindende Angemessenheit der dramatischen Gattung gegenüber den Bedingungen und Ansprüchen eines modernen Zeitalters. Das besondere Interesse der Vorrede an der Bildung eines literarhistorischen Kanons der Modernen findet nicht zuletzt darin seinen Ausdruck, dass sie gerade solche Werke und Dichter wie vor allem Goethe, aber auch – als Modernen unter den Alten – Euripides, als Muster präsentiert, die die

Vorgaben der gewählten Dichtungsgattung nicht oder mangelhaft erfüllen. Der Tadel von Goethes Mangel an historischem Sinn trifft ja bereits jene Werke der Frühzeit, die jene Tradition der neueren Literatur in Deutschland begründen.²⁵⁴

Gerade dort, wo ein leitender Gedanke, und mit ihm der Autor, im Drama sichtbar wird, leidet die Dramatik, wird das Drama episch. Folgerichtig nennt Tieck „Goethe's, so wie Lenzens Dramen eigentlich mehr Novellen in Dialog, als ächte Schauspiele“, findet „zwischen Werther, Meister und den Wahlverwandtschaften, oder Dorothea, mit den Schauspielen desselben Dichters (...) keinen so wesentlichen Unterschied“ (GS, S. XIX).

In der Prosagattung etwa stört die ausführliche Entfaltung der „schwachen“ Charaktere, wie sie sich auch „im Meister und den Wahlverwandtschaften“ fortsetzt, nicht mehr, sie findet im Roman vielmehr ihr adäquates Medium (GS, S. XXXIII).

Die Lenz-Vorrede beschreibt die konventionellen Gattungsnormen als Problem der modernen Dichtung. Sie nennt Shakespeare, gleichsam Urgrund und Muster der neueren nordisch-germanischen Dichtungstradition, als einziges Beispiel eines Modernen, der in seinen Schauspielen ganz dramatisch ist.²⁵⁵ In systemtheoretischer Sichtweise steht freilich Shakespeare lange vor der Ausdifferenzierung eines modernen selbstreferentiellen Kunst- und Literatursystems, dessen Kommunikation gerade auf selbstreflexiver Selbstbeobachtung beruht, das heißt mit Luhmann Beobachtung zweiter Ordnung.

Die Schauspiele Shakespeares entstanden innerhalb einer vormodernen, das heißt hierarchisch organisierten, stratifizierten Gesellschaft, in welcher, wie David Roberts richtig bemerkt hat, von „Literatur“ im modernen Sinn noch gar nicht geredet werden kann.²⁵⁶ Eigentlich „literarische“ Kommunikation korreliert mit der „Verbreitung des Buchdrucks“²⁵⁷, während vormoderne Dichtung, auch in

²⁵⁴ Vgl. oben S. 38.

²⁵⁵ Anders als Friedrich Schlegel, der schon viel früher, in seinen *Literarischen Notizbüchern*, „von den Novellen und Romanen Shakespeares“ spricht, eine Tendenz, die sich in den Wiener Vorlesungen, in pejorativer Färbung, fortsetzen wird. Vgl. Peter Schmidt: Romantisches Drama. Zur Theorie eines Paradoxons. In: Reinhold Grimm (Hg.): Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Bd. I, S. 245–269, S. 253 f.

²⁵⁶ David Roberts: Genealogie der Literatur. Zur Selbstbeobachtung in stratifizierten Gesellschaften. In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): Systemtheorie der Literatur. A.a.O., S. 292–309.

²⁵⁷ Ebd., S. 295.

gedruckter Form, an das triadische, funktional differenzierende²⁵⁸ Gattungssystem gebunden und wesentlich durch die Präsenz des vorgetragenen Worts gekennzeichnet war.

„Die schriftliche Fixierung der mündlichen Gattungen hat die Aufführungspraxis kaum verändert, und die Gattungen, die ihre Entstehung der Schrift verdanken – von den hellenistischen Romanen bis zu den Ritterromanen des Mittelalters – blieben doch in erster Linie auf den Vortrag oder die Vorlesung angewiesen.“²⁵⁹

Solche poetische Kommunikation beruht auf „Selbstbeobachtung erster Ordnung, worin Subjekt und Objekt, Beobachter und Beobachtete eins sind“²⁶⁰ und betrifft Epos, Drama und Lyrik gleichermaßen. Im modernen autonomen Literatursystem ist diese Einheit von Beobachter und Beobachtetem aufgelöst, sie „weicht einer neuen Stufe der Beobachtung: der Beobachtung von Beobachtung.“²⁶¹ Als, in Bezug auf Kommunikation und Programm von Poesie, entscheidenden Unterschied zwischen Selbstbeobachtung erster Ordnung und Selbstbeobachtung zweiter Ordnung, also als deren Differenz bezeichnet Roberts die „Differenz zwischen dem System der Gattungen, die immer in einen größeren gesellschaftlichen Kontext eingebettet sind, und dem System der Literatur, das der Verbreitung des Buchdrucks verpflichtet ist.“²⁶² Walter Benjamin hat aus dieser Erkenntnis „die abschließende Bestimmung der Idee der Kunst“ abgeleitet, die in die paradoxe Formulierung mündet, „dass die Prosa die Idee der Poesie ist.“²⁶³ In einer neuen Gattung, dem Roman, welcher alle Gattungen in sich vereinigt, werden die Gattungsunterschiede aufgehoben:

„Der Roman wird zur Gattung, die alle anderen Gattungen in sich aufnimmt und kritisch aufhebt bzw. potenziert. Der Roman, so verstanden, wird zur Gattungskritik, das heißt zur Form der Aufhebung des vormodernen Gattungssystems.“²⁶⁴

Indem der Roman „Poesie und Kritik vereinigt“, lebt er „von dem Wechselspiel zwischen der Beobachtung erster und zweiter Ordnung“.²⁶⁵

²⁵⁸ „So gab z.B das festliche Gelage der Kriegerkaste das Setting für die Produktion und Rezeption der homerischen Epen ab, so wie später die Symposien eines städtischen Freundes- oder Gesellschaftskreises das Setting für die Pflege der lyrischen Produktion abgaben.“ (Ebd.).

²⁵⁹ Ebd., S. 294.

²⁶⁰ Ebd., S. 293.

²⁶¹ Ebd., S. 296.

²⁶² Ebd., S. 294 f.

²⁶³ Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Frankfurt/Main 1973, S. 94.

²⁶⁴ David Roberts: Genealogie der Literatur. A.a.O., S. 296.

²⁶⁵ Ebd., S. 295.

Die Lenz-Vorrede erkennt in ihrer Untersuchung moderner Dramen, zumal von Goethe, die Schwierigkeiten moderner literarischer Kommunikation mit der Einhaltung der „unerlässlichen Gesetze des Drama“ (GS, S. XXXIV), kritisiert den Mangel an äußerer Handlung und die Durchsichtigkeit auf eine Hauptabsicht zwar, insbesondere im Verweis auf musterhafte Vorbilder wie Sophokles und Shakespeare, fordert die Erfüllung konventioneller Gattungsnormen aber auch nicht ausdrücklich ein. Dramen wie *Götz von Berlichingen*, *Tasso* oder *Iphigenie* bleiben gleichwohl als Initialen einer modernen deutschen Dichtungstradition unumstritten. Auch darin offenbart Tieck die Einsicht in die Merkmale moderner Literatur und die Irreversibilität des Prozesses ihrer Ausdifferenzierung. Das moderne Drama stirbt – und das im wahrsten Sinne des Wortes – in *Schönheit*. Die Lenz-Vorrede etikettiert die Dichtkunst Goethes an mehreren Stellen mit diesem Begriff der „Schönheit“, zumeist mit einer „Schönheit des Gemüthes“, und zwar auch dort, wo sie am gewählten Format scheitert:

„Wollten wir die Schönheit des Gemüthes einem zeigen, der sie noch nie geschaut hat, so dürften wir ihm nur die Iphigenie nennen. Was dieses Gedicht so hoch stellt und mit süßem Reiz durchdringt, ist eben, daß es nicht griechisch, sondern ganz deutsch und Goethisch ist. Der Anklang der Vorzeit, die Mythe und das Fremde ist eben nur benutzt, um das Eigenthümliche zu geben. (...) Indem das Werk ganz auf dem Gemüthe ruht, Entschluß und Entwicklung aus diesem hervorgeht und ein Unsichtbares darstellt, das gleichsam aller That und Handlung entgegengesetzt ist, so ist es eben durch seine größte Schönheit undramatisch, wenn auch manche Szenen von dramatischer Wirkung sind.“ (GS, S. XLI)

Sie definiert Goethes frühe Dramen als dramatische Prosa, als „Novellen in Dialog“, mithin als jene moderne Prosaform, die Tieck selbst seit den 1820er-Jahren zunehmend bevorzugte.

In der Novelle fand er das geeignete Medium für eine moderne Prosa, die in einem dialogischen Verfahren die „Störung“ durch die Autor- bzw. Erzählperspektive, wenn schon nicht aufhebt, so doch selbst poetisch behandelt. Die Brechung der Autor- bzw. Erzählperspektive, mithin die Verschleierung der Hauptabsicht, kennzeichnete bereits das Verfahren früherer literarischer Werke von Tieck, am deutlichsten vielleicht bei seinem zwischen 1812 und 1816 in zwei Abteilungen herausgebrachten *Phantasmus*.²⁶⁶ Eine wichtige Inspirationsquelle seiner Erzähltechnik waren die Schriften des Karl Wilhelm Ferdinand Solger. In

²⁶⁶ Vgl. Manfred Frank: Tiecks Phantasmus (Kommentar). In: Ludwig Tieck: Phantasmus. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt/M. 1985 (= Ludwig Tieck. Schriften in zwölf Bänden. Hg. v. Manfred Frank u.a. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 1985 ff., Bd. VI), S. 1147–1199.

Solger fand Tieck jenen „philosophischen Dolmetsch seiner Poesie“²⁶⁷, oder, wie er ihm in einem langen Brief vom 24.3.1817 gestand, endlich jenen „dialogischen Philosophen“, welchen ihm „die verschiedenen Systeme“²⁶⁸ bislang nicht bieten konnten.

Solger selbst fand das ironische Verfahren, das er im vierten Gespräch des *Erwin* entworfen hat,²⁶⁹ zumal im *Fortunat* poetisch umgesetzt, aber auch – avant la lettre – bereits in früheren Stücken, wie dem *Gestiefelten Kater* und *Blaubart*, welche beide er „die vollkommensten Deutschen Dramen, im eigensten Sinne dieses Wortes“ nannte.²⁷⁰ Wie diese Dramen – in der Beobachtung des Beobachtens und des vorweggenommenen Beobachtet-Werdens – führen auch die Novellen der 1820er- und 1830er-Jahre eine Auseinandersetzung mit Form und Medium sowie den Bedingungen ihrer Differenzierung im künstlerischen Akt, schaffen eine selbstreflexive Prosa, in der „die Potenzierung der Poesie (...), weil sie Poesie und Kritik vereinigt“²⁷¹, stattfindet: Die Differenzierung etwa zwischen Goethes Früh- und Spätwerken, wie sie die Lenz-Vorrede zumal im zweiten Hauptteil betreibt, spinnt Tieck fort in den Novellen *Der Mondsüchtige* von 1831, *Das alte Buch und die Fahrt ins Blaue* von 1834 sowie *Übereilung* und *Der Wassermensch*²⁷² von 1835 und *Der junge Tischlermeister* von 1836. Letztere ist in Form der Gesprächsnovelle verfasst und beweist damit erneut Tiecks Vorliebe für den zwei- und mehrfach gebrochenen Diskurs.

Wenn Tiecks Perspektive die Krisis der Gattungskonventionen im Grunde als die Krisis moderner Literatur bzw. des modernen literarischen Subjekts gegenüber den unwandelbaren Bestimmungen poetischer Produktion erscheinen lässt, so enthüllt sie darüber hinaus auch die Einsicht in den Zusammenhang dieser Krisen, mithin in die Historizität des alten Gattungskanons, der nach Formen und Anlässen von Repräsentation unterscheidet. In seinen Themen und deren literarischer Kommunikation erweist sich Goethe durchaus als moderner,

²⁶⁷ Ebd., S. 1176.

²⁶⁸ Tieck an Solger (24.3.1817). In: Percy Matenko (Hg.): Tieck and Solger. The complete correspondance. New York/Berlin 1933, S. 361.

²⁶⁹ Vgl. oben S. 48.

²⁷⁰ Solger an Tieck (23.11.1816). In: Percy Matenko (Hg.): Tieck and Solger. A.a.O., S. 306

²⁷¹ David Roberts: Genealogie der Literatur. A.a.O., S. 296.

²⁷² Neben Bezügen zur Lenz-Vorrede finden sich im *Wassermensch* noch solche zu anderen theoretischen Texten wie insbesondere *Das Deutsche Drama* und zur Vorrede zu *Schröders Dramatischen Werken*. Zu weiteren Bezügen vgl. Ludwig Tieck. Schriften. 1834–1836. Hg. v. Uwe Schweikert. Frankfurt/M. 1988 (= Schriften in zwölf Bänden. Hg. v. Manfred Frank u.a. Frankfurt/M. 1985 ff. Bd. XI), Stellenkommentar, S. 1322–1336.

sentimentalischer Autor, der die eigene Beobachtung stets mitbeobachtet. Als solchen Modernen unterscheidet ihn auch Tiecks wissenschaftliche Beobachtung der Gattungsproblematik in Goethes Frühwerk, die folgerichtig in die Conclusio mündet, Goethe sei „weit mehr erzählender Roman- oder Novellendichter, als dramatischer“ (GS, S. XXXVII).

Die Kritik auch der frühen Werke Goethes relativiert somit keineswegs die Bedeutung von deren literarhistorischer Autorität. Sie hat vielmehr die Funktion einer historischen Differenzierung, nicht des Autors oder der Werke, sondern der Autorität, deren Beschränkung auf eine neuere bzw. moderne Zeit, deren „Frühlingserwachen“ in eben jener Sturm-und-Drang-Literatur stattfand. Diese erzählt „die schönste Periode“ der deutschen Literatur, die „von einem so hohen Genius, wie Goethe, ausging; daß das Edelste und Eigenthümlichste der deutschen Natur, das bis dahin gleichsam todt und unerkant dalag, jene Treuherzigkeit und Kraft, jene biedere Schalkheit, die allein nur, trotz dem Geschmacklosen, manche unsrer ältesten Autoren liebenswerth machen, die Süßigkeit und reine Unschuld der Sprache, nebst der Bedeutsamkeit und Fülle, jenes bewegte, schöne Gemüth und tiefgerührte Herz, daß dies alles jetzt zuerst in Schönheit und Gestalt aufblühte und darum auch die ganze Nation ergreifen und entzücken mußte“ (GS, S. XXXII).

Wirkung ist somit ein Kriterium nicht nur der poetologischen, sondern auch der literarhistorischen Argumentation. Wenn Goethes frühe Dramen keine Muster der dramatischen Form darstellen, so sind sie nichtsdestoweniger Muster moderner deutscher Dichtkunst. Tieck misst Goethes Frühwerk auch an seiner Bedeutung für die Herausbildung eines Bewusstseins nationaler Identität in Deutschland. Das Erkenntnisinteresse dieser Lesart der Literaturgeschichte ist auf die spezifische Funktion von Literatur für die Entwicklung einer literarischen Tradition gerichtet, die Herstellung von Beziehung zwischen Kommunikationen.

Jene Kommunikationen, sei es literarischer oder theoretischer bzw. kritischer Art, die sich in diese Rekonstruktion einer spezifisch deutschen literarischen Tradition nicht einschreiben lassen, grenzt Tieck aus, zumal dort, wo sie durch die Autorität ihres Autors – Goethe selbst – nachhaltige, kanonische Wirkung auf den ästhetischen Diskurs über Literatur und literarische Tradition entfaltet haben.

Am deutlichsten formuliert Tieck seine Kritik, wo er sich Goethe überlegen fühlt: in der Aneignung und Beurteilung Shakespeares, den er in der Behandlung historischer Stoffe und als Dramatiker überhaupt über Goethe stellt.

In der langen Rede des Paradoxen knüpft dieser an seinen Brief an und präzisiert die Unterscheidungskriterien des modernen Dramas noch einmal innerhalb der Kritik am „Mißverstehen“ Shakespeares durch Goethe, wie es zumal die *Hamlet*-Passage im *Wilhelm Meister* sowie der „merkwürdige[] Aufsatz[] ‚Shakspeare und kein Ende‘“ (GS, S. LXIII) offenbaren würden. Die Vorrede stellt Goethes gewandeltes Shakespeare-Verständnis in einen unmittelbaren Zusammenhang mit seinem Missverständnis von Tradition überhaupt, zumal seiner eigenen Bedeutung für eine deutsche bzw. nordische Tradition von Literatur, innerhalb welcher Shakespeare „doch der Anfang und die vollendete Ausbildung der germanischen Bühne“ (GS, S. LXI) sei. Der Fokus auf die literarhistorische Wirkung relativierte, wie gesagt, die Kritik an Goethes Scheitern an der dramatischen Form in seinem Frühwerk, inkriminiert aber umso mehr Goethes spätere dramatische Theorie und Praxis. In Verkennung der Funktion des Theaters, welche – wie oben skizziert – darin bestehe, „eine wirkliche Bühne der Nation zu sein“ (GS, S. XXVIII), musste er als Theaterpraktiker notwendig versagen:

„Es ist mehr ein Negatives, was er gewirkt hat, als daß das Theater durch ihn vorgeschritten wäre. Es ist wahrscheinlich, daß die leere, aufgeblasene Deklamation, die jetzt unsere Bühnen so langweilig macht, zwar nicht durch ihn veranlaßt, aber sich, ihn mißverstehend, durch ihn in ihrer falschen Manier um so mehr bestärkt hat.“ (GS, S. LXV)

Tieck stimmt hier in die romantische Kritik an Goethes späteren Dramen und vor allem seiner Theaterpraxis mit ein. Insbesondere in der Zeit der politischen Bedrängnis durch Napoleon stand diese Kritik im Kontext einer wissenschaftlichen Theorie, die das Theater als mehr oder weniger politische Plattform einer Vermittlung nationaler Ideen und Identität erachtete:

„In diesem Spiegel lasse uns der Dichter schauen, sei es auch zu unserm tiefen Schamerröten, was die deutschen vor Alters waren und was sie wieder werden sollen. Er legen uns ans Herz, daß wir Deutsche, wenn wir die ehren der Geschichte nicht besser bedenken als bisher, in Gefahr sind, wir, ehemals das erste und glorwürdigste Volk Europas, dessen frei gewählter Fürst ohne Widerspruch für das Oberhaupt der gesamten Christen anerkannt ward, ganz aus der Reihe der Selbständigen Völker zu verschwinden.“²⁷³

In diesem Sinne fiel auch Schlegels Goethe-Kritik aus:

„Man muß wohl eingestehn, daß Goethe zwar unendlich viel dramatisches aber nicht ebenso viel theatralisches Talent besitzt. Ihm ist es weit mehr um die zarte Entfaltung als um rasche äußere

²⁷³ August Wilhelm Schlegel: Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen. Zwei Theile. Heidelberg 1809–1811, 2. Theil, S. 290.

Bewegung zu tun; selbst die milde Grazie seines harmonischen Geistes hielt ihn davon ab, die starke demagogische Wirkung zu suchen.“²⁷⁴

Um solche „demagogische“ Wirkung ist es Tieck freilich nicht zu tun. Seine Beobachtungen dramatischer Wirkung bedienen ein historisches Interesse an Literatur, die ihrerseits nicht auf ihre Funktion als ästhetischer Beleg von übergeordneten philosophischen Zwecken bzw. Ideen beschränkt wird.

Die Poesie als Subjekt von Literaturgeschichte, wie es im literaturhistorischen Konzept der Schlegels ursprünglich angelegt war, bleibt in dieser Argumentation erhalten.²⁷⁵

Die Referenz auf Shakespeare als Anknüpfungspunkt und identitätsstiftende Instanz, wie sie dieses Konzept kennzeichnet und zumal über Kriterien der Wirkung argumentiert wird, bildet kein literaturgeschichtliches Novum. Tieck schreibt damit einen literarhistorischen Mythos der Sturm-und-Drang-Ästhetik fort, den nicht zuletzt Goethes eigene frühe Äußerungen über Shakespeare befestigt haben und den wiederum gerade Goethe in seiner Autobiographie zu relativieren suchte, zum Symptom einer Kinderkrankheit erklärt hat.²⁷⁶

Neben *Dichtung und Wahrheit* waren es zumal der Aufsatz *Shakespeare und kein Ende* und die Hamlet-Stelle im *Wilhelm Meister*, wo Goethe jener Wendung, die sein Verhältnis zu Shakespeare seit seinem jugendlichen Shakespeare-Enthusiasmus genommen hat, Ausdruck verliehen hat.

Shakespeare und kein Ende erschien erstmals 1815 im Morgenblatt für gebildete Stände, in dem Goethe auch andere Schriften mit programmatischer Absicht veröffentlichte. Die Charakteristik von Shakespeares dramatischer Behandlung seiner Stoffe ist auf einen möglichen Nutzen bzw. die Aktualität und Spielbarkeit der Dramen abgestellt. Ähnlich wie in Tiecks Lenz-Vorrede beschreibt er Shakespeares Poesie als ganz aus dem Vaterland hervorgegangen, insofern sie an allen Stellen, auch wo sie etwa römische Stoffe behandeln, ihre Zeit und ihren Ort abbilden:

„Shakespeares Dichtungen sind ein großer belebter Jahrmarkt, und diesen Reichtum hat er seinem Vaterlande zu danken.

Überall ist England, das meerumflossene, von Nebel und Wolken umzogene, nach allen Weltgegenden tätige. Der Dichter lebt zur würdigen und wichtigen Zeit und stellt ihre Bildung, ja

²⁷⁴ Ebd., S. 406.

²⁷⁵ Vgl. oben S. 42 f.

²⁷⁶ Siehe unten S. 107 f.

Verbildung mit großer Heiterkeit uns dar, ja er würde nicht so sehr auf uns wirken, wenn er sich nicht seiner lebendigen Zeit gleichgestellt hätte.“²⁷⁷

Anders als bei Tieck ist dieser nationale Aspekt einem philosophischen Interesse an einer Idee von menschlicher Individualität untergeordnet, welches des Nationalen als Ventil für Verstehen und Erkenntnisbildung nicht bedarf. Goethes Aufsatz beobachtet keine besondere religiöse oder nationale Tendenz bei Shakespeare, vielmehr zehrten dessen Werke von dem „Vorteil, daß er zur rechten Erntezeit kam, daß er in einem segensreichen protestantischen Land wirken durfte, wo der bigotte Wahn eine zeitlang schwieg, so daß einem wahren Naturfrommen wie Shakespeare die Freiheit blieb, sein reines Innere, ohne Bezug auf irgendeine bestimmte Religion, religiös zu entwickeln.“²⁷⁸ Dieses reine Innere überhebt die Werke einer ausschließlich historischen Interpretation, verweist vielmehr auf ihr „Allgemeines“, nämlich Menschlich-Allgemeines, aus dem allein ihre Aktualität für die Nachwelt und die Tradition abgeleitet wird:

„Nennen wir nun Shakespeare einen der größten Dichter, so gestehen wir zugleich, daß nicht leicht jemand die Welt so gewährte wie er, daß nicht leicht jemand, der sein inneres Anschauen aussprach, den Leser in höherm Grade mit in das Bewußtsein der Welt versetzt. Sie wird für uns völlig durchsichtig; wir finden uns auf einmal als Vertraute der Tugend und des Lasters, der Größe, der Kleinheit, des Adels, der Verworfenheit, und dieses alles, ja noch mehr, durch die einfachsten Mittel. Fragen wir aber nach diesen Mitteln, so scheint es, als arbeite er für unsre Augen; aber wir sind getäuscht: Shakespeares Werke sind nicht für die Augen des Leibes (...) Shakespeare nun spricht durchaus an unsern innern Sinn; durch diesen belebt sich zugleich die Bilderwelt der Einbildungskraft, und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen; denn hier liegt eben der Grund von jener Täuschung, als begeben sich alles vor unsern Augen. Betrachtet man aber die Shakespeareschen Stücke genau, so enthalten sie viel weniger sinnliche Tat als geistiges Wort. (...) Niemand hat das materielle Kostüm mehr verachtet als er; er kennt recht gut das innere Menschenkostüm, und hier gleichen sich alle. Man sagt, er habe die Römer fürtrefflich dargestellt; ich finde es nicht; es sind lauter eingefleischte Engländer, aber freilich Menschen sind es, Menschen von Grund aus, und denen paßt wohl auch die römische Toga. Hat man sich einmal hierauf eingerichtet, so findet man seine Anachronismen höchst lobenswert, und gerade daß er gegen das äußere Kostüm verstößt, das ist es, was seine Werke so lebendig macht.“²⁷⁹

Der explizit seine systemexterne Position der Beobachtung von Literatur reflektierende Diskurs verpflichtet die Theaterpraxis auf die Einsicht in ihre Bildungsfunktion, die Vermittlung des Individuums mit einem symbolisch dargestellten Bildungsideal. Daran gemessen ist Shakespeare nur mehr bedingt interessant, ist die Aufgabe des Literaturhistorikers ebenso wie des Dramaturgen die Sonderung:

²⁷⁷ Johann Wolfgang Goethe: Shakespeare und kein Ende. In: Horst Turk (Hg.), Theater und Drama. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt. Tübingen 1992, S. 67–76, S.68 f.

²⁷⁸ Ebd., S. 72.

²⁷⁹ Ebd., S. 67 ff.

„Wenn Kunstliebhaber und -freunde irgendein Werk freudig genießen wollen, so ergötzen sie sich am Ganzen und durchdringen sich von der Einheit, die ihm der Künstler geben können. Wer hingegen theoretisch über solche Arbeiten sprechen, etwas von ihnen behaupten und also lehren und belehren will, dem wird sondern zur Pflicht. (...)“²⁸⁰

Genau aber genommen, so ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist: eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet. Daß Shakespeare auch diesen Gipfel zu erfassen gewußt, bezeugt jener Augenblick, wo dem todkranken schlummernden König der Sohn und Nachfolger die Krone von seiner Seite wegnimmt, sie aufsetzt und damit fortstolziert. Dieses sind aber nur Momente, ausgesäte Juwelen, die durch viel Untheatralisches auseinandergehalten werden.“²⁸⁰

Dieses „Untheatralische“ wie die Spreu vom Weizen zu trennen hält Goethe für die Bedingung jeder Aufführung zu jetzigen Zeiten. Er argumentiert mithin wesentlich über die *Bildungs-*, nicht *Unterhaltungsfunktion*. Zur Spreu zählen etwa so unglückliche Einfälle, wie „die zwei komischen Figuren Mercutio und die Amme“, welche „den tragischen Gehalt“ von „Romeo und Julie (...) beinahe ganz“ zerstörten. Vornehmlich ist es jedoch jenes historische Beiwerk, welches von der „Unvollkommenheit der englischen Bretterbühne“ herrührt, das die Spielbarkeit behindere und gemäß dem Vorbild Schröders ausgesondert werden müsse. Goethe kritisiert damit offen die – gerade von Tieck reklamierte und umgesetzte – zeitgenössische Aufführungspraxis, „das Vorurteil in Deutschland (...), daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten.“²⁸¹

Die in diesem Aufsatz verfochtene selektive Aneignung der Dichtung von Shakespeare spinnt einen Faden fort, der bereits *Wilhelm Meisters Lehrjahre* durchzogen hat. Im fünften Buch legen die Diskussionen innerhalb der Theatertruppe rund um Wilhelm über die Streitsache *Hamlet* mit der Begeisterung für das Genie und Idol Shakespeare auch die damit verknüpften ästhetischen Ideale in die Waagschale einer wiedergewonnenen Objektivität. Anhand der dramaturgischen Eingriffe in das Trauerspiel, der massiven Neukonzeption für das deutsche Theater entwickelt Goethe den Reifeprozess Wilhelms in seinem Verhältnis zur Kunst wie zur Gesellschaft. Tieck hat Goethes Shakespeare-Verständnis, insbesondere die im *Meister* entworfene *Hamlet*-Bearbeitung in seiner Vorrede, aber auch den „merkwürdigen Aufsatz: ‚Shakespeare und kein Ende‘“ (GS, S. LXIII) ausführlich kritisiert.

Wie später in diesem Aufsatz ist das Hauptthema im fünften Buch des *Meister* die Analyse Shakespeares, hier des *Hamlet*, auf seine mögliche Funktion für die aktuelle deutsche literarische Tradition, hier für die deutsche Bühne.

²⁸⁰ Ebd., S. 72 f.

²⁸¹ Ebd., S. 74 f.

Am Beginn von Wilhelms Schauspielerkarriere befindet er „sich noch in den glücklichen Zeiten, da man nicht begreifen kann, daß an einem geliebten Mädchen, an einem verehrten Schriftsteller irgendetwas mangelhaft sein könne.“²⁸² Veranlasst durch die Konfrontation mit den Notwendigkeiten und Schranken des Theateralltags, repräsentiert durch Serlo, eigentlich aber erst vermittelt der eigenen intensiven Auseinandersetzung mit dem Stück, die die individuelle Aneignung mit jenen äußeren Widerständen zu versöhnen sucht, gelangt Wilhelm zu jener neuen Ausarbeitung, der Anpassung der „äußern Verhältnisse der Personen, wodurch sie von einem Orte zum andern gebracht oder auf diese und jene Weise durch gewisse zufällige Begebenheiten verbunden werden“²⁸³, an die gegenüber der Entstehungszeit veränderten Umstände, an die andere Zeit, aber auch das andere Land. Die Mittel dieser Selektion sind weniger Streichung oder Weglassung als Zusammenziehen, Straffung und Ersetzung, mit anderen Worten: eine produktive Interpretation, bei der der Kern des Stücks, „die großen, innern Verhältnisse der Personen und der Begebenheiten, die mächtigen Wirkungen, die aus den Charakteren und Handlungen der Hauptfiguren entstehen“, ²⁸⁴ bewahrt bleiben. Eine solche sorgfältige Adaptation würde diesen Kern, die innere Wahrheit des Ganzen nur desto deutlicher hervorkehren, keinesfalls jedoch das Stück zerstören können.

Aus der Perspektive auf den Gehalt, die symbolische Darstellung, die für einen „innern Sinn“ anstatt „die Augen des Leibes“ bestimmt ist, geht die Favorisierung der ungebundenen Sprache einher. Das 12. Buch von *Dichtung und Wahrheit* spricht sich für die Prosaübersetzungen Wielands und Eschenburgs aus, weil in der Prosa der tiefere Gehalt besser hervortreten kann, ohne Ablenkung durch „Rhythmus und Reim“, welche freilich die „Poesie erst zur Poesie“ machten.²⁸⁵ Damit hebt Goethe ausgerechnet die aufklärerische, didaktische Funktion des „Poeten“ Shakespeare hervor, stellt diesen gleich neben Luther und dessen Bibelübersetzung.²⁸⁶ Wie schon im *Meister* und im Aufsatz *Shakespeare und kein Ende* bindet auch die Autobiographie die Relevanz Shakespeares für ein zeitgenössisches Lektüreinteresse an eine radikale selektive Aneignung, das heißt

²⁸² Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Hg. v. Ehrhard Bahr. Stuttgart 1982, S. 305.

²⁸³ Ebd., S. 307.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. A.a.O., S. 537.

²⁸⁶ Ebd., S. 538.

Adaption der Werke. Im Kontext der Historisierung der frühen undifferenzierten Shakespeare-Aneignung durch die Sturm-und-Drang-Generation, die, anstatt zu „forschen und mäkeln“, sich darin gefiel, „ihn unbedingt zu verehren“²⁸⁷, will Goethe die Werke nun nicht mehr nur von jenem historischen Beiwerk, welches von der Aufführungspraxis zu Shakespeares Zeiten herrührt, befreit sehen, sondern auch von so manchen – als bizarr und, wie Rhythmus und Reim, als Ablenkung von der Entwicklung des innern Gehalts wahrgenommenen – „Ausschweifungen und Auswüchse[n] des Shakespeareschen Genies“²⁸⁸, all den Seltsamkeiten und Clowniaden.

Tiecks Lenz-Vorrede verortet Goethes Missverstehen der gesellschaftlichen Funktion einer nationalen Bühne auch und gerade in den Versuchen, frühere Stücke durch Änderungen und Adaptionen zu aktualisieren. Am störendsten vielleicht beim *Götz*:

„Das Werk ist meisterhaft als dramatischer Roman oder scenische Novelle, oder man nenne es, wie man will, nur kein Schauspiel für die deutsche oder irgend eine wahre Bühne. Darum konnte es auch nur vermitteltst gewaltsamer und zerstörender Verkürzungen und Aenderungen gegeben werden, die den Verehrer des Dichters schmerzen müssen, am meisten wol die, die in spätern Jahren Goethe selbst mit diesem seinen lebensfrischen Jugendgedichte unternommen hat, die eigentlich das Werk ganz zerstören, und ein anderes mit ganz andern Elementen an dessen Stelle schieben.“ (GS, S. XXXV)

Und in der Umarbeitung des *Hamlet* durch Wilhelm Meister beweist dessen Autor, „wie Goethe den größeren Dramatiker nie eigentlich verstehen kann“ (GS, S. LXIII):

„Kein anderer neuer Dichter verdient oder erträgt auch eine solche geistige Zergliederung, als Shakspeare. Die Art, mit welcher Goethe sein großes Vorbild verbessern wollte, mußte freilich dem Kenner bedenklich erscheinen, und er mußte im Gegentheil wünschen, lieber tiefer geforscht, noch mehr an seinen Autor geglaubt hätte, um noch mehr und gründlicher ihn zu erkennen und das wundersame Getriebe der Composition klar und überzeugend darzulegen, ohne am Ende doch die wichtigsten Räder herauszunehmen, und andere schwächere einzusetzen.“ (GS, S. LXII f.)

Im Wesentlichen zielt Tiecks Kritik an Goethes Shakespeare-Aufsatz auf dessen Vernachlässigung der Voraussetzungen von Bühne und Publikum, aus welcher Goethe, der das Werk an ein aktuelles Interesse an einem tieferen Gehalt anzupassen vorschlägt, auch gar kein Hehl macht.

Tiecks in der Goethe-Kritik geführte Auseinandersetzung mit der dramatischen Gattung lässt sich also beschreiben als Differenzierung zwischen ihren zu modernen Zeiten nur mehr bedingt erfüllbaren Kriterien wie starke Charaktere

²⁸⁷ Ebd., S. 537.

²⁸⁸ Ebd., S. 539.

oder äußere Handlungen, die einen notwendigen Zusammenhang mit den historischen und sittlichen Bedingungen offenbaren, auf der einen Seite, und ihrer dialogischen Funktion für Gesellschaft und Nation, die den Dichter unbedingt auf die Voraussetzungen der Bühne, das heißt wesentlich auch: des Publikums, verweist, auf der anderen Seite.

Die Argumentation zieht durch ihre zentrale Perspektive auf Aspekte der Rezeption, zumal der Möglichkeiten des Dramas zur Herstellung von Illusion, eine Trennlinie nicht nur zwischen Goethes Früh- und Spätwerk, sondern auch gegenüber Theatertraditionen, die sich bei durchaus vergleichbaren Realitätskonzepten durch die Unterordnung der poetischen Produktionen unter heteronome, zumal politische, Zwecke unterscheiden. Sie aktualisiert dabei, indem sie die französischen Wurzeln solcher politischen Tendenzliteratur hervorstreicht, neuerlich eine Formel der Sturm-und-Drang-Ästhetik. Indem diese Produktionen von der Absicht am ästhetischen Effekt regiert werden und dadurch die „Unschuld“ als Voraussetzung poetischer Kommunikation zerstören, betrügen sie ihr Publikum:

„Jene französischen oder auch die jacobinischen Dramen (wie wir sie nennen wollen) anderer zerstören (...) sich selbst und die Gattung, der sie angehören möchten; denn als Drama wollen sie das nächste Leben, was ich als selbst dramatisch bezeichnete, vernichten. Die Wirkung ist scheinbar und für den Augenblick umso ergreifender; aber ohne jene Unschuld und Ruhe, die aller Poesie und Kunst eigen sein muß, ist auch kein ächtes Schauspiel möglich“. (GS, S. XXXII)

Wenige Jahre später wird Tieck in seiner Abrechnung mit der Bewegung und den ästhetischen Positionen der Jungdeutschen, zumal in seiner Novelle *Der Wassermensch*, diese Differenzierung seiner Wirkungsästhetik poetisch konkretisieren.²⁸⁹

²⁸⁹ Darin distanziert sich Tieck insbesondere von Wolfgang Menzel, der in seinem *Morgenblatt* ganz prominent die jungdeutsche Klassikdiskussion betrieb und seit seiner Begegnung mit Tieck im Jahr 1828 – vergeblich – versuchte, Ludwig Tieck für seine Sache zu gewinnen, ihn als positiven Gegenpol zu Goethe zu stilisieren. Weiters verweist innerhalb der Novelle das Bekenntnis Florheims zur „Parthei der Bewegung“ direkt auf Theodor Mundts programmatischen Eröffnungsaufsatz *Ueber Bewegungsparteien in der Literatur*, der im ersten Heft von dessen Zeitschrift *Zodiacus* im Jänner 1835 erschien. Vgl. dazu Wolfgang Bunzel: Tradition und Erneuerung. Tiecks Versuch einer literarischen Positionsbestimmung zwischen Weimarer Klassik und Jungem Deutschland am Beispiel seiner „Tendenznovelle“ *Der Wassermensch*. In: Walter Schmitz (Hg.), Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Tübingen 1997, S. 193–216.

3. Der Erfahrungshorizont der Lenz-Vorrede

Einige der wichtigsten wissenschaftlichen und literarischen Referenzen der Lenz-Vorrede sind anlässlich ihrer direkten Erwähnung in Tiecks Text oder der Eingrenzung zentraler Aspekte von dessen Kommunikationen in den vorherigen Abschnitten ins Licht gerückt und diskutiert worden. In diesem abschließenden Kapitel soll dieser Erfahrungshorizont um für jene Kommunikationen relevante Bezüge zu Goethes Autobiographie auf der einen Seite und zum wissenschaftsgeschichtlichen Kontext auf der anderen Seite ergänzt werden.

3.1 Goethes Arbeit am eigenen literarhistorischen Mythos: Das Epochenmodell in Dichtung und Wahrheit.

Adressat der Lenz-Vorrede ist – das machen bereits die mehrperspektivische dialogische Form und die in den sprechenden Namen der Teilnehmer angedeutete Typologie von Rezipienten deutlich – ein gelehrtes und wenigstens literarisch und historisch gebildetes Publikum, das mit dem ästhetischen und wissenschaftlichen Diskurs vertraut, an seinen spezifischen wissenschaftlichen Fragestellungen interessiert ist und über Wissen über Zentren und Strukturen bestimmter Diskursformationen verfügt. Der Diskurs über zeitgenössische deutsche Literatur und ihre Funktion für ein autonomes Teilsystem Kunst bzw. für deren Umgebungen differenziert zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Gesammelten Schriften von J.M.R. Lenz* seine Kommunikationen längst auch über die bestimmte Positionierung gegenüber Goethe. Die „grundsatztheoretische Funktion, die die Auseinandersetzung mit Goethe für eine Positionsbestimmung der modernen Literatur erhält“, macht spätestens seit der Mitte des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts alle Wirkungsgeschichte Goethes zur „Wirkungsgeschichte der Wirkungsgeschichte.“²⁹⁰

Die Lenz-Vorrede transportiert ihr spezifisch literarhistorisches Erkenntnisinteresse in einer ästhetischen bzw. geschichtsphilosophischen Argumentation, die von den verschiedenen öffentlich wirksamen Lesarten Goethes abweicht, ihre Unterscheidungscode anders programmiert. Sie nimmt – grob betrachtet – eine Mittelstellung ein zwischen den sogenannten „Goetheanern“ und der nationalen

²⁹⁰ Karl-Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland. A.a.O., Bd. 1, S. 23.

und religiösen Opposition. Nicht zuletzt in ihrer Beschränkung der Diskussions-
teilnehmer, die in der unbedingten Anerkennung der Autorität Goethes überein-
stimmen und aus ihrer unterschiedlichen ästhetischen und historischen
Differenzierung dieser Autorität nur jeweils verschiedene Möglichkeiten ihrer
Anwendung auf literarische Traditionsbildung ableiten, schließt sie die zeitgenös-
sische radikale Goethekritik aus der Diskussion aus. Sie gewinnt ihr Profil vielmehr
in erster Linie mittels Differenzierung gegenüber einem Traditionsverständnis, wie
es jenes Geschichtsmodell vorschlägt bzw. legitimiert, das vor allem in Goethes
eigenen ästhetischen und autobiographischen Texten formuliert worden ist.

Goethes Autobiographie beschreibt modellhaft gerade jene Entwicklung von
Persönlichkeit und Werk, deren Auswirkungen auf die Herausbildung einer
deutschen literarischen Tradition Tiecks Lenz-Vorrede als fatal hervorhebt und
kategorisch absetzt gegenüber einer anderen Lesart von Werk und literar-
historischem Rang Goethes. Die verschiedene Perspektive Tiecks auf die Frühzeit
von Goethes dichterischem Schaffen, die geradezu konträre Interpretation
zugunsten eines Konzepts einer modernen literarischen Tradition und nicht zuletzt
die rezeptionsgeschichtlich so folgenreichen Urteile über Lenz, dessen neu
herausgegebenen Schriften Tieck seinen Goethe-Aufsatz kommentarhaft voran-
stellt, offenbaren *Dichtung und Wahrheit*, ohne dass es direkt beim Namen
genannt wird und bei nur wenigen direkten Verweisen auf konkrete Textstellen,²⁹¹
als zentralen Bezugspunkt der literaturgeschichtlichen Argumentation der Lenz-
Vorrede.

Ebenso wie in *Dichtung und Wahrheit* relativiert auch Tiecks Text durch das
Kommunikationsmodell seinen Anspruch auf wissenschaftliche Sicherheit der

²⁹¹ Z.B. im Brief des Paradoxen: „Sagt er doch selbst einmal (ich weiß nicht, ob mit Recht), man könne sich ein Schauspiel in Briefen denken“ (GS, S. XXXVII). – Die Stelle verweist auf das 13. Buch von *Dichtung und Wahrheit*. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. A.a.O., S. 627 f.

Im Zuge der Beschreibung von Goethes Fehlentwicklung als Kritiker, die sich in seinem Verhältnis zu Shakespeare zeige, kommt der Paradoxe auf jene Stelle im 15. Buch von *Dichtung und Wahrheit* zu sprechen, wo Goethe die übertriebene Verehrung Shakespeares am eigenen Beispiel, seiner Polemik gegen Wielands Anmerkungen, bespricht: „Am wunderlichsten ist sein Verhältniß aber zu Shakspeare. Er nennt selbst die Verehrung des Briten, wie er ihn in der Jugend kennen lernte, eine Anbetung. (...) Über Wielands Gottschedische Anmerkungen war er damals empört“ (GS, S. LXI).

Die entsprechende Stelle bei Goethe lautet: „Die Verehrung Shakespears ging bei uns bis zur Anbetung. Wieland hatte hingegen, bei der entschiednen Eigenheit sich und seinen Lesern das Interesse zu verderben und den Enthusiasmus zu verkümmern, in den Noten zu seiner Übersetzung gar manches an dem großen Autor getadelt, und zwar auf eine Weise, die uns äußerst verdroß und in unsern Augen das Verdienst dieser Arbeit schmälerte.“ In: Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. A.a.O., S. 706.

historischen und ästhetischen Informationen. So wie vorher Goethe legitimiert auch Tieck seine individuelle Wahrheit primär mit der Autorität individueller ästhetischer Erfahrung. Diese Erfahrung von *Wahrheit* ist ebenso wie jeder originelle poetische Ausdruck von der Begeisterung und Empathie auch der historischen Lesart durch den Traditionsbildner bedingt. Empathie wiederum beruht auf *Verstehen* ebenso wie auf Erfahrung eigener über die Erfahrung einer anderen Individualität, also der Erfahrung von Einheit mit dem anderen. Während in Goethes Autonomieästhetik diese Erfahrung der Einheit von Werk und Leser nur über die gemeinsame *Idee* von Individualität vermittelt werden kann, so geschieht dies bei Tieck durch die konkrete, historisch und national differenzierte Individualität von Sprache und Kultur.

Das Medium von Tiecks emphatischer Aneignung kultureller Vergangenheit ist – wenn auch verpackt in langen Einzelbeiträgen zum fiktiven Dialog – wie bei Goethe die Erzählung, die Geschichte bzw. Tradition im narrativen Verfahren erst stiftet. Während allerdings Goethe, fraglos im Bewusstsein seiner epochalen Repräsentativität, sich selbst zum Subjekt dieser Geschichte erwählt, so folgt Tieck der Idee von der überhistorischen Präsenz der Nation, deren Lebenslinie sich gleichsam an ihrer Literaturgeschichte ablesen lasse.²⁹² So schreibt Tieck 1827 im Vorwort zur *Braga*, einer spätrömantischen Lyrikanthologie, welches unter dem Titel *Die neue Volkspoesie* in die *Kritischen Schriften* aufgenommen werden sollte, Folgendes:

„Wird dann Sage und Geschichte, die heilige Begeisterung großer Menschen, der klare und forschende Gedanke, Scherz und Heiterkeit dem Buchstaben, Rhythmus und Reim anvertraut, steht durch Lied und Gesang der späte Enkel mit großen, entschwundenen Zeiten in unmittelbarer Verbindung, so hat dann ein solches Volk eine wahre Selbständigkeit, eine ächte historische Zeit errungen.“²⁹³

Nicht die Entwicklung Goethes selbst oder dessen Selbstwahrnehmung interessieren Tieck, sondern vielmehr deren Wirkungsgeschichte als Modell für den Bildungsgang schöpferischer Individualität. Insbesondere die literarhistorische Rezeption übertrug die Modellhaftigkeit dieses Bildungsweges auch auf dessen geschichtliche Epoche, mit entsprechenden Folgen:

„Die Kodifikatoren des epochalen Geschichtsbildes – unter ihnen die Goethekritiker wie Heine und Gervinus nicht weniger wirkungsvoll als die ‚Goetheaner‘ – schrieben für mehr als ein

²⁹² Ernst Ribbat verweist in diesem Zusammenhang auf die „Berührungen zur wohl wichtigsten Tendenz der Sprachtheorie um 1800 (...), die von Herder ausgeht und zu Humboldt beziehungsweise zu den Grimms führt.“ In: Sprachverwirrung und universelle Poesie. Ludwig Tiecks Absolutierung der Literatur. In: Walter Schmitz (Hg.), a.a.O., S. 1–16, S. 8.

²⁹³ Ludwig Tieck: Kritische Schriften. A.a.O., Bd. II, s. 121 f.

Jahrhundert fest, daß diese ‚Epoche‘, die nun bald auch Goethes Namen trug, die schlechthin unübersteigbare, die klassische literarische Epoche in Deutschland geworden war: in sich den Parameter bergend, an dem alle anderen, nachfolgende wie vorhergehende, zu bestimmen und zu werten waren.“²⁹⁴

Wenige Jahre vor Heines und Gervinus' Auseinandersetzung mit diesem Geschichtsmodell rieb sich Ludwig Tiecks Lenz-Vorrede an dessen Relevanz für die Erklärung von Kunst und Literatur, also an den ästhetischen Parametern in Goethes Autobiographie, sowie den Konsequenzen für die literaturgeschichtliche Bewertung der Literatur aus jener Epoche, zumal des eigenen Frühwerks. *Dichtung und Wahrheit* entwickelt diese Parameter innerhalb der Umformulierung des Kommunikationsmodells literarischer Selbstdarstellung, die traditionelle und neue Elemente, etwa die Konzentration auf die Kindheitsgeschichte, miteinander verschmilzt. Aus der Verschmelzung traditioneller und der Hinzufügung neuer Elemente entsteht ein moderner Formtyp für die Autobiographie, die aber innovativ und richtungsweisend nicht nur über formale Kriterien ist, sondern insbesondere durch die Selbststilisierung des Autors zum Vermittler von konkreten historischen Zusammenhängen durch die Darstellung der mannigfaltigen Wechselwirkungen zwischen dem Individuum und seinen zeitlichen und räumlichen Umgebungen. Der moderne Autobiograph war also Gelehrter, Pädagoge und Dichter zugleich. Wie etwa auch Tieck kommuniziert Goethe seine wissenschaftlichen Informationen im literarischen Modus. Dem liegt aber ein unterschiedliches ästhetisches Konzept von Poesie zugrunde, das individuelle literarische Kommunikation auf ihre Leistungsfähigkeit hinsichtlich der Vermittlung eines abstrakten, entfernten Allgemeinen bezieht. Aus einem solchen abstrakten Allgemeinen bezieht Goethes Argumentation auch die rückblickende Rechtfertigung für seine Befunde.

Vordergründig geht es immer noch um die Darstellung des eigenen Entwicklungsganges innerhalb seiner bestimmten historischen Bedingungen, ist das Werk Auseinandersetzung mit dem Prozess des eigenen Werdens, des Formierens von Talenten und Charaktereigenschaften zu jener Persönlichkeit, die der Öffentlichkeit, die Goethe damit anspricht, bekannt ist, obgleich unterschiedlich bewertet wird. Er beschreibt es als die „Hauptaufgabe der Biographie (...), den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen,

²⁹⁴ Wilfried Barner: Über das Negieren von Tradition. Zur Typologie literaturprogrammatischer Epochenwenden in Deutschland. In: Reinhart Herzog und Reinhard Kosseleck (Hg.): Epochen-schwelle und Epochenbewusstsein. München 1987 (= Poetik und Hermeneutik XII), S. 3–51, S. 4.

inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abspiegelt.“²⁹⁵

Aus diesen Selbstbeobachtungen abstrahiert Goethe eine Ideal-Logik des Werdens und macht diese mit erzählerischen Mitteln sichtbar und nachvollziehbar. So interessiert Goethe besonders, inwiefern das Subjekt Schlüsse aus seiner jeweiligen historischen Wirklichkeit zieht, die es später befähigen, tätig auf seine Zeit und jene Bedingungen zurückzuwirken. Die historische Distanz²⁹⁶ autorisiert Goethe zu den in *Dichtung und Wahrheit* ausgesprochenen Urteilen über konkrete historische Personen und Abläufe sowie über durch eben jene „Beispiele“ veranschaulichte, allgemeine Gültigkeit beanspruchende Gesetzmäßigkeiten von Werden und Vergehen. Die Kriterien der Beurteilung seiner Persönlichkeit und Werke, die ganz offen als die einzigen geeigneten Objekte einer solchen Beurteilung bezeichnet werden – „was fruchtbar ist allein ist wahr“ –, werden durch die unbestechliche Autorität historischer Resultate, d.h. durch den Erfolg seiner Biographie, welcher sich nicht zuletzt in der Unübergebarkeit seiner öffentlichen Urteile äußert, legitimiert. Die Resultate selbst, jene „Früchte“ des Lebens, interessieren dabei nur peripher, erscheinen nur in Anspielungen oder Verweisen.²⁹⁷ Das ausgereifte, erwachsene Individuum sei nämlich nur mehr insofern interessant, „als dabei etwas herauskommt“²⁹⁸, als es sich im „Konflikt mit der Welt“²⁹⁹ bewähre. Diese strikt auf äußeres, soziales Handeln bezogene Argumentation wird wenige Jahre später die Kommunikation des Kunstkonzepts in Hegels Ästhetik leiten und darin die Inadäquanz von Kunst gegenüber den Herausforderungen des modernen Weltzustands begründen:

²⁹⁵ Johann Wolfgang Goethe: Maximen und Reflexionen. Paralipomenon 29 (vermutl. 1807). Zitiert nach: Klaus Detlef Müller: J.W. Goethe: Dichtung und Wahrheit (Kommentar). A.a.O., S. 1050 f.

²⁹⁶ Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 22.5.1803: „Ich stehe hoch genug, um mein vergangenes Wesen und Treiben, historisch, als das Schicksal eines Dritten anzusehen.“ Vgl.: Johann Wolfgang Goethe: Briefwechsel mit Friedrich Schiller. A.a.O., S. 932. Vgl. auch der Brief an Cotta vom 16.11.1810, in dem er vom „Schema meiner Biographie“ berichtet: „Ich bin genötigt in die Welt- und Literaturgeschichte zurück zu gehen, und sehe mich selbst zum erstenmal in den Verhältnissen die auf mich gewirkt und auf die ich gewirkt habe“. Zitiert nach: Klaus Detlef Müller: J.W. Goethe: Dichtung und Wahrheit (Kommentar). A.a.O., S. 1008.

²⁹⁷ So etwa bei der Charakterisierung des – noch lebenden – Zeitgenossen Klinger, welcher „als einflußreicher Schriftsteller, als tätiger Geschäftsmann, (...) sich noch bis auf diese Zeit“ erhalte. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. A.a.O., S. 656.

²⁹⁸ Goethe an Eckermann, 27.1.1824. Zitiert nach: Klaus Detlef Müller: J.W. Goethe: Dichtung und Wahrheit (Kommentar). A.a.O., S. 1032.

²⁹⁹ Ebd.

„Die Handlung ist die klarste Enthüllung des Individuums, seiner Gesinnung so wohl als auch seiner Zwecke; was der Mensch im innersten Grunde ist, bringt sich erst durch sein Handeln zur Wirklichkeit, und das Handeln, um seines geistigen Ursprungs willen, gewinnt auch im geistigen Ausdruck, in der Rede allein seine größte Klarheit und Bestimmtheit.“³⁰⁰

Die Goethes Urteilen zugrunde liegende und als verbindlich hingestellte Höchstinstanz ist nicht weniger als „das Grundwahre“³⁰¹.

Den Anspruch auf *Wahrheit* signalisiert ja bereits der Titel der Autobiographie selbst. Der subjektive Zuschnitt des Wahrheitsbegriffes wird dabei nicht verheimlicht. So schreibt Goethe viele Jahre später in einem Brief an König Ludwig I. von Bayern über die Wahl des Titels für seine autobiographische Schrift:

„alles, was dem Erzählenden und der Erzählung angehört, habe ich hier unter dem Worte: *Dichtung*, begriffen, um mich des Wahren, dessen ich mir bewußt war, zu meinem Zweck bedienen zu können.“³⁰²

Dichtung und Wahrheit entfaltet also eine allgemeine Wahrheit, deren Logik sich über die besondere ästhetische Darstellung des Lebensganges allmählich erschließt. Sie erscheint dann wie der stete Geist innerhalb des großen historischen Zusammenhangs, in den das einzelne Individuelle gestellt wird, als die schöne Ordnung, die das große Ganze zusammenhält, als dessen Einheit. Sie erscheint als höhere, ideale Ordnung hinter der dargestellten Ordnung der sichtbaren Gegenstände, welche ihrerseits wieder auf sie zurückverweist.

Wenn es also nicht primär um die einzelnen Erlebnisse, Ereignisse, Werke geht, so doch um deren Beziehungen zu- und untereinander, den Prozess der Entwicklung und dessen innere Richtung, seinen Sinn. Insofern stellt sich Goethe in die Tradition von Vorbildern wie Justus Möser oder auch Winckelmann, die imstande waren, das Vergangene mit der Gegenwart zu vermitteln, durch einheitliche Darstellung einen großen Zusammenhang und dessen inneren Hauptgedanken augen- und sinnfällig, „lebendig“ zu machen, nicht weniger als das „Wahre“, den Sinn der Entwicklung ästhetisch oder „in dem besten Sinn (...) rhetorisch“ dazustellen und dadurch zu wirken.³⁰³ Derlei Kategorien der Wirkung bedient sich, anders als bei Tieck, eine didaktische Argumentation, die ein pädagogisches Interesse verrät. Über die Darstellung des Besonderen, seines eigenen Lebens, zielt sie aufs Allgemeine und Verbindliche.

³⁰⁰ Georg Wilhelm Gottfried Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. A.a.O., Bd. 1, S. 285.

³⁰¹ Siehe oben, S. 72.

³⁰² Zitiert nach: Peter Sprengel: Einführung. A.a.O., S. 894.

³⁰³ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. *Dichtung und Wahrheit*. A.a.O., S. 648 ff.

Mit einigen Jahren Verspätung folgt Goethe damit der Anregung, dem Wunsch Schillers, den dieser in seinem Brief vom 17.1.1797 wie folgt formuliert:

„Ich wünschte besonders jetzt die Chronologie Ihrer Werke zu wissen, es sollte mich wundern, wenn sich an den Entwicklungen Ihres Wesens nicht ein gewisser notwendiger Gang der Natur im Menschen überhaupt nachweisen ließe.“³⁰⁴

Im Gespräch mit Eckermann vom 30.3.1831 gerade über das 14. Buch, das mit seinen vergleichenden Darstellungen von Lenz und Klinger einerseits, Lavater und Basedow andererseits zur symbolischen Lektüre geradezu einlädt, bringt es Goethe auf den Punkt:

„Es sind lauter Resultate meines Lebens und die erzählten einzelnen Fakta dienen bloß, um eine allgemeine Beobachtung, eine höhere Wahrheit, zu bestätigen. (...) Ich dachte (...), es steckten darin einige Symbole des Menschlichen.“³⁰⁵

Dichtung und Wahrheit erzählt, um zu exemplifizieren. Das gilt für den Protagonisten Goethe ebenso wie für seine Weggefährten: So erscheint Lenz als exemplarisches Phänomen einer literarischen Mode, einer Übergangsepoche, die für Umbruch, aber nicht für Aufbruch steht.

Bezugshorizont des „Grundwahren“ ebenso wie der moralischen und ästhetischen Urteile über frühere Weggefährten und deren Werke ist die *Natur*.³⁰⁶ Diesen Naturbezug offenbart die Argumentation etwa dadurch, dass fast alle Charakterisierungen von Weggefährten mit der Beschreibung des Äußeren beginnen, mit sinnlichen Skizzen von persönlichen Proportionen und Disproportionen, die auf Harmonie und Disharmonie ihres Inneren verweisen. Goethe überträgt die philosophische Unterscheidung eines Körper-Seele-Dualismus auf sein ästhetisches Programm:

„bei allem was uns überliefert, besonders aber schriftlich überliefert werde, komme es auf den Grund, auf das Innere, den Sinn, die Richtung des Werks an; hier liege das Ursprüngliche, Göttliche, Wirksame, Unantastbare, Unverwüstliche, und keine Zeit, keine äußere Einwirkung noch Bedingung könne diesem innern Urwesen etwas anhaben, wenigstens nicht mehr als die Krankheit des Körpers einer wohlgebildeten Seele. So sei nun Sprache, Dialekt, Eigentümlichkeit, Stil und

³⁰⁴ Johann Wolfgang Goethe: Briefwechsel mit Friedrich Schiller. A.a.O., S. 302 f. Schon Schillers Geburtstagsbrief vom 23.8.1794 hatte Goethe darauf gedrängt, sich den „Gang“ seines „Geistes“ bewußt zu machen. (Ebd., S. 13 f.).

³⁰⁵ Goethe an Eckermann (30.3.1831). Zitiert nach: Peter Sprengel: Einführung. A.a.O., S. 902.

³⁰⁶ Zunächst wollte Goethe seine Autobiographie überhaupt gemäß einem organologischen Modell entwickeln. Einen ausdrücklichen Hinweis dafür liefert etwa eine Tagebucheintragung vom 18.5.1810, also während der Vorarbeiten zu *Dichtung und Wahrheit*, worin er die Möglichkeit erwägt, die geplante Autobiographie nach dem Vorbild einer „Metamorphose“ zu strukturieren: „Der Grund von allem ist physiologisch. Es gibt ein physiologisch-pathologisches, z.E. in allen Übergängen der organischen Natur, die aus einer Stufe der Metamorphose in die andere tritt. Zitiert nach: Peter Sprengel: Einführung. A.a.O., S. 887.

zuletzt die Schrift als Körper eines jeden geistigen Werks anzusehn; dieser, zwar nah genug mit dem Innern verwandt, sei jedoch der Verderbnis ausgesetzt“.³⁰⁷

Eine bevorzugte Technik ist auch die Synopse der verschiedenen Kleinbiographien. Insbesondere durch den Vergleich mit dem eigenen Entwicklungsgang und dessen äußeren und inneren Motiven und Antriebsfedern erhellt die Erzählung bestimmte Argumente, kommentiert dadurch etwa Erfolg oder Scheitern. So führt etwa die Gegenüberstellung von Lenz mit Klinger exemplarisch vor, wie Talent sich unter unterschiedlichen Bedingungen entwickeln, wie bestimmte Einflüsse gerade das unerfahrene Talent gefährden und, wo es sich nicht daraus lösen kann und in der narzisstischen Selbstschau verharret, verderben kann. Er nennt diese Bedingungen hier die „Zeitgesinnung“, welche bei vielen Jünglingen zu übertriebener Selbstbezogenheit führt:

„Zu einem solchen Abarbeiten in der Selbstbeobachtung berechtigte jedoch die aufwachende empirische Psychologie, die nicht gerade alles was uns innerlich beunruhigt, für böse und verwerflich erklären wollte, aber doch auch nicht alles billigen konnte; und so war ein ewiger nie beizulegender Streit erregt. Diesen zu führen und zu unterhalten übertraf nun Lenz alle übrigen Un- oder Halbbeschäftigten, welche ihr Inneres untergruben, und so litt er im Allgemeinen von der Zeitgesinnung, welche durch die Schilderung Werther's abgeschlossen sein sollte; aber ein individueller Zuschnitt unterschied ihn von allen übrigen, die man durchaus für offene redliche Seelen anerkennen mußte.“³⁰⁸

Nicht nur das eigene, sondern auch das beschränktere Talent Klinger belegt, dass jene „Zeitgesinnung“ nicht notwendig in die Irre führen musste. Indem er Lenz durch Chronologie und charakterliche Gegenüberstellung nicht zuletzt ex negativo am Beispiel Klingers beschreibt, vermeidet er den unmittelbaren Vergleich mit sich selbst, bewahrt die Distanz.

Der Grund für das Scheitern von Lenz wird in dessen Charakter festgemacht, einer Selbstverliebtheit, die ihn für moralisch verantwortliches, bewusstes Handeln unfähig macht.

Wie Klinger beschreibt er Lenz als „Jünger jenes Naturevangeliums“³⁰⁹, das die Werke Rousseaus bereithielt. Klinger musste umso empfänglicher für diese Ideen sein, als er besonders an „der Welt des Herkommens“ litt, „von deren Fesseln der Bürger von Genf uns zu erlösen gedachte.“³¹⁰ Dem Abscheu gegenüber den „Schulformen“ dieser Welt entsprach die Verwendung „einer verständlichen, aus der allgemeinen Natur und aus der Volks-Eigentümlichkeit herfließenden

³⁰⁷ Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. A.a.O., S. 554 f.

³⁰⁸ Ebd., S. 651 f.

³⁰⁹ Ebd., S. 657.

³¹⁰ Ebd.

Sprache“.³¹¹ Anders als Lenz hatte Klinger also in den Schranken der *äußeren* Welt die Herausforderung seines Handelns, hatte mit seiner Umwelt zu kämpfen, nicht, wie Lenz, „mit sich selbst“³¹².

Anders als Lenz habe Klinger seinen Kampf auch gewonnen, indem er „sich aus sich selbst, aus [seinem] Gemüte und Verstande heraus zur Welt gebildet“³¹³ hat. Diesen Sieg verdanke er einem beharrlich „tüchtigen Charakter“³¹⁴, welcher sich in seinen Produktionen niederschläge. Namentlich werden die Werke allerdings nicht genannt, die angeführten Kennzeichen von Klingers Werk: „ein strenger Verstand, ein biederer Sinn, eine rege Einbildungskraft, eine glückliche Beobachtung der menschlichen Mannigfaltigkeit, und eine charakteristische Nachbildung der generischen Unterschiede“³¹⁵ ergeben ein vages Gesamtbild, das sich in der ausdrücklich als Vergleich zu Lenz angelegten Darstellung³¹⁶ wie die geglückte Variante des Livländer Talents ausmacht. Die Charakterisierung Klingers liest sich insofern wie die antithetische Beschreibung von Lenz. Sein Entwicklungsgang wird als gesund und natürlich vorgestellt und dem verirrtten, an sich selbst erkrankten Lenz gegenübergestellt, der Reifungsprozess jenes entschiedenen, sich im tätigen Widerstand gegen äußere Hindernisse bewährenden „tüchtigen Charakters“, der sich – und hier im Resultat, in der Wirkung, die er auf andere tut, beweist sich seine Richtigkeit – auch im „Welt- und Geschäftsleben“³¹⁷ durchzusetzen vermochte, konterkariert das richtungslose, unberechenbare „Persönchen“ Lenz, dessen „Tage(...) aus lauter Nichts zusammengesetzt“ waren, denen „er durch seine Rührigkeit eine Bedeutung zu geben wußte“³¹⁸, dem alles „nur Spiel“³¹⁹ zu sein schien und der nicht einmal bei seinen Intrigen „eigentliche Zwecke, verständige, selbstische, erreichbare Zwecke“³²⁰ verfolgte.

Die Differenzierung nach dem naturgesetzlichen und medizinischen Binärcode „gesund“/„krank“ prägt die Zeichnung der Charaktere ebenso wie der Naturgaben

³¹¹ Ebd., S. 658.

³¹² Ebd., S. 657. Die Pathologisierung mittels der Kategorie übersteigerter Subjektivität bzw. Selbstbezüglichkeit begegnet später auch in den ästhetischen Argumenten Hegels gegen die zeitgenössische romantische Literatur (vgl. oben S. 69 ff.).

³¹³ Ebd., S. 658.

³¹⁴ Ebd., S. 659.

³¹⁵ Ebd., S. 658.

³¹⁶ Unmittelbar im Anschluss an die Charakteristik von Lenz schließt Goethe jene von Klinger an, und zwar „ohne weitere Vergleichen, die sich von selbst ergibt“. Vgl. ebd., S. 656.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Ebd., S. 652 f.

³¹⁹ Ebd., S. 653.

³²⁰ Ebd., S. 652.

Genie oder Talent, wodurch die Übertragung der selben Kriterien auf die ästhetischen Urteile gerechtfertigt wird.

Hinreichenden Grund für das Scheitern von Lenz' Talent, „in welchem Zartheit, Beweglichkeit und Spitzfindigkeit mit einander wetteiferten, das aber, bei aller Schönheit, durchaus kränkelte“, ³²¹ liefert die Beschreibung seines kränkelnden Charakters, der, ohne Halt in äußeren Zwecken zu suchen, heillos gefangen ist im Labyrinth seiner eigenen Einbildungen. Als dessen auffälligstes – moralisches – Kennzeichen nennt Goethe den

„entschiedenen Hang zur Intrigue, und zwar zur Intrigue an sich, ohne daß er eigentliche Zwecke, verständige, selbstische, erreichbare Zwecke dabei gehabt hätte; vielmehr pflegte er sich immer etwas Fratzenhaftes vorzusetzen, und eben deswegen diente es ihm zur beständigen Unterhaltung. Auf diese Weise war er zeitlebens ein Schelm in der Einbildung, seine Liebe wie sein Haß waren imaginär, mit seinen Vorstellungen und Gefühlen verfuhr er willkürlich, damit er immer fort etwas zu tun haben möchte. Durch die verkehrtesten Mittel suchte er seinen Neigungen und Abneigungen Realität zu geben, und vernichtete sein Werk immer wieder selbst; und so hat er Niemanden den er liebte, jemals genützt, Niemanden den er haßte, jemals geschadet, und im Ganzen schien er nur zu sündigen, um sich zu strafen, nur zu intrigieren, um eine neue Fabel auf eine alte pflöpfen zu können.“ ³²²

Konkrete ästhetische Aussagen über einzelne Werke von Lenz bleibt die Literaturgeschichte *Dichtung und Wahrheit* allerdings schuldig und liefert darin den Grundstein zur literaturgeschichtlich erfolgreichen Engführung von Werk und Autorbiographie, gemäß Goethes moralischer und pathologischer Lesart von Lenzens Charakter.

Auch das eigene Jugendwerk wird, in Hinsicht auf die retrospektive Ordnung des eigenen Werdens und Schaffens, auf eine solche natürliche Ordnung bezogen und als Beispiel einer – im Gegensatz etwa zu Lenz – gesunden, im Einklang mit unbeugsamen Naturgesetzen ³²³ verlaufenden Entfaltung freier Individualität, dargestellt. Das bedeutet, dass die Kinderkrankheiten ohne Spätschäden

³²¹ Ebd., S. 652.

³²² Ebd.

³²³ Im sechzehnten Buch weist Goethe auf den mächtigen Einfluss hin, den Spinoza auf ihn immer ausgeübt hat, abstrahiert aus dieser Lektüre die philosophische Erfahrung von der Unverrückbarkeit von Naturgesetzen, „dem Ewigen, Notwendigen, Gesetzlichen“, welchem sämtliche Formen der Wahrnehmung und des unwillkürlichen Empfindens, sowie jegliche menschlichen Äußerungen darüber notwendig unterliegen: „Die Natur wirkt nach ewigen, notwendigen dergestalt göttlichen Gesetzen, daß die Gottheit selbst daran nichts ändern könnte. Alle Menschen sind hierin unbewußt, vollkommen einig. Man bedenke wie eine Naturerscheinung, die auf Verstand, Vernunft, ja auch nur auf Willkür deutet, uns Erstaunen, ja Entsetzen bringt. (...) Ein gleiches Entsetzen überfällt uns dagegen, wenn wir den Menschen unvernünftig gegen allgemein anerkannte sittliche Gesetze, unverständlich gegen seinen eignen und fremden Vorteil handeln sehen. Um das Grauen loszuwerden, das wir dabei empfinden, verwandeln wir es sogleich in Tadel, in Abscheu, und wir versuchen ihn entweder wirklich oder in Gedanken loszuwerden. Dieser Punkt wird von allen eingesehen und zugegeben, so daß es unnötig sein würde hierauf weiter zu bestehen“. (Ebd., S. 730 f.).

ausheilen konnten, oder, mit Hegel, die „sentimentale Hypochondrie“ sich nicht zu einer „metaphysischen“ auswachsen konnte.³²⁴ Die frühen Werke, auch die erfolgreichen wie *Götz* und *Werther*, werden als Marksteine der Persönlichkeitsentwicklung wahrgenommen und nur als solche gutgeheißen. Sie sollen vermittelst der durch die sichere Entfernung von vierzig Jahren gleichsam historische Abgeschlossenheit verbürgenden und durch den Verfasser selbst autorisierten Lektüre einem gegenwärtigen und zukünftigen Publikum erinnert und gerettet werden. Der Bedeutung des Frühwerks für die Ausbildung von Persönlichkeit und Individualität entspricht jene der Sturm-und-Drang-Generation und -Literatur für die Emanzipation aus der „wäßrigen, weitschweifigen, nullen Epoche“³²⁵, in die Goethe hineingeboren worden war. *Götz* war Kraftnatur genug, erfüllte die notwendigen Kriterien: „Bestimmtheit, Präzision und Kürze“³²⁶ sowie „ein Gehalt, und zwar ein nationeller“,³²⁷ und brach endgültig mit der Tradition. So gelang, was älteren Zeitgenossen wie Haller, Rammler, Lessing, Wieland, Klopstock, Gerstenberg oder Gleim nur ansatzweise gelungen war.

Das radikale Weltbild, die Ideen der jungen Generation mussten revolutionär und darin übertrieben sein. Gleichmaßen wird die Bedeutung ihrer geistigen Väter – von Rousseau und Diderot über die Engländer Young, Gray, Goldsmith und vor allem Shakespeare – und Pioniere, hier vor allem Herder, sowie der durch sie ausgelöste Genie- und Naturkult, aber auch Goethes eigene Stellung und Rolle bei der Beförderung und Umsetzung der Ideen, in betont nüchterner Darstellung historisiert und entmystifiziert.

Hierin und nur hierin liegt für *Dichtung und Wahrheit* die Bedeutung der Frühwerke wie der Sturm-und-Drang-Bewegung überhaupt: Sie haben „durch Widerspruch“³²⁸ eine eigenständige neuere deutsche Literatur auf den Weg gebracht, sind dabei ihrerseits aber nur von *episodischer* Bedeutung, für die Literaturgeschichte gleichermaßen wie für deren „symbolisches Subjekt“. Sie sind nur mehr hinsichtlich ihrer Relation zu der Epoche, auf die sie verweisen, die sie vorbereitet haben, von Interesse.

³²⁴ Vgl. oben, S. 71.

³²⁵ Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. *Dichtung und Wahrheit*. A.a.O., S. 295.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Ebd., S. 290.

³²⁸ Ebd., S. 283.

Sowohl Tiecks Lenz-Vorrede als auch *Dichtung und Wahrheit* deuten ihre Themen durch die Erzählung ihres historischen Zusammenhangs bzw. der Rekonstruktion ihrer Geschichte. Der gegenüber Tieck kategorisch verschiedene Befund von Goethes Differenzierung der Historizität seiner Jugendjahre hat seine Ursache in dem verschiedenen Geschichtskonzept: Während Tieck das konkrete kunsthistorische Phänomen nämlich aus dessen historischer Umgebung heraus, wesentlich über den Anteil der Tradition erklärt, und damit die Individualität des Kunstwerks in ein unmittelbares Verhältnis zur national differenzierten Kunstgeschichte stellt, dienen die sogenannten historischen Umstände in Goethes Argumentation nur der Erzählung individueller Vorgänge, der Darstellbarkeit jenes Allgemeinen, worauf diese symbolisch verweisen:

„Jeder ist selbst nur ein Individuum und kann sich auch eigentlich nur fürs Individuelle interessieren. Das Allgemeine findet sich von selbst, dringt sich auf, erhält sich, vermehrt sich. Wir benutzen's, aber wir lieben es nicht. Wir lieben nur das Individuelle; daher die große Freude an Porträten, Bekenntnissen, Memoiren, Briefen und Anekdoten abgeschiedener selbst unbedeutender Menschen.“³²⁹

Tieck erklärt das Kunstwerk *aus* seiner Geschichte, Goethe hingegen *in* seiner Geschichte. Ursprung bzw. Zentrum von Geschichte lässt sich in Goethes Konzept weder zeitlich, als Moderne bzw. romantische Epoche, noch räumlich, als Nation oder Sprachgemeinschaft, beschränken, besteht vielmehr in einem idealen Allgemeinen, der Idee selbst von Geschichte. Diese Idee entwickelt Goethe in einem ästhetischen Verfahren: durch die *Erzählung* der Geschichte, d.h. durch kontingenzverringende Selektion individueller Verdichtungen von Wirklichkeit.

Aus dieser philosophischen Differenzierung der wirklichen Natur von ihrer Idee und der moralischen Überdifferenzierung dieser Differenzierung leitet sich auch der idealistische Schönheitsbegriff ab, der die ästhetischen Kommunikationen prägt und restriktiv beschränkt. Insofern verwundert es nicht, dass der wissenschaftsgeschichtliche Ursprung der im Bildungs- bzw. Geschichtskonzept von *Dichtung und Wahrheit* wirksam gewordenen Diskursformation, nämlich die idealistische Philosophie seit Kant und Schiller, in Goethes Autobiographie als entscheidende Wendung in seinem Lebensweg bezeichnet wird:

„Und so hätten sich die Deutschen, bei denen überhaupt das Gemeine weit mehr überhand zu nehmen Gelegenheit findet als bei anderen Nationen, um die schönste Blüte der Sprache, um das nur scheinbar fremde, aber allen Völkern gleich angehörige Wort vielleicht gebracht, wenn nicht

³²⁹ Johann Wolfgang Goethe: Maximen und Reflexionen. Paralipomenon 29 (vermutl. 1807). Zitiert nach: Klaus Detlef Müller: J.W. Goethe: Dichtung und Wahrheit (Kommentar). A.a.O., S. 1051.

der, durch eine tiefere Philosophie wieder neugegründete Sinn fürs Höchste und Beste, sich wieder glücklich eingefunden hätte.“³³⁰

Die ästhetische Ideenlehre, die zumal Schiller aus dieser Philosophie entwickelt hat und die in Goethes zahlreichen ästhetischen Schriften, insbesondere seinen Beobachtungen zur Kunst des Altertums, Anwendung und Zuspitzung erfahren hat, rechtfertigte die neuerliche Rückwendung zur griechischen Kunst der Antike³³¹ als Referenz für einen klassizistischen, nicht historischen Kunstbegriff, und über die ethische Codierung des daran geknüpften Schönheitsbegriffs auch die moralphilosophische Perspektive ästhetischer Beobachtungen, wie sie etwa die Urteile über die neuere romantische Literatur von Lenz bis Kleist prägt.

Das reale Publikum und sein spezifisches Interesse an Unterhaltung hat in diesem Konzept keinen Platz. Unter Berufung auf eigene leidvolle Erfahrungen gelangt Goethes Autobiographie vielmehr zu der Überzeugung, dass wahre Kunst von einem breiten Publikum niemals richtig aufgefasst werden kann. Insbesondere die Aufnahme seiner erfolgreichen Frühwerke führt Goethe als Beispiele falscher bzw. inadäquater Rezeption an, basierend auf einem den Werken inadäquaten Interesse. Anlässlich der Reaktionen von – positiver wie negativer – Kritik auf den *Götz* musste er die „dumpfe[] Sinnesart unterrichteter und gebildeter Männer“ kennenlernen. Und auch vom breiten Publikum sah er sich missverstanden:

„Da der größte Teil des Publikums mehr durch den Stoff als durch die Behandlung angeregt wird, so war die Teilnahme junger Männer an meinen Stücken meist stoffartig. Sie glaubten daran ein Panier zu sehn, unter dessen Vorschritt alles was in der Jugend Wildes und Ungeschlachtetes lebt, sich wohl Raum machen dürfte, und gerade die besten Köpfe, in denen schon vorläufig etwas ähnliches spukte, wurden davon hingerissen.“³³²

Ähnlich erlebte er die Aufnahme des Werther:

„Die Wirkung des Büchleins war groß, ja ungeheuer, und vorzüglich deshalb, weil es genau in die rechte Zeit traf. Denn wie es nur eines geringen Zündkrauts bedarf, um eine gewaltige Mine zu entschleudern, so war auch die Explosion welche sich hierauf im Publikum ereignete, deshalb so mächtig, weil die junge Welt sich schon selbst untergraben hatte, und die Erschütterung deswegen so groß, weil ein Jeder mit seinen übertriebenen Forderungen, unbefriedigten Leidenschaften und eingebildeten Leiden zum Ausbruch kam. Man kann von dem Publikum nicht verlangen, daß es ein geistiges Werk geistig aufnehmen solle. Eigentlich ward nur der Inhalt, der Stoff beachtet, wie ich schon an meinen Freunden erfahren hatte, und daneben trat das alte Vorurteil wieder ein, entspringend aus der Würde eines gedruckten Buchs, daß es nämlich einen didaktischen Zweck haben müsse. Die wahre Darstellung aber hat keinen. Sie billigt nicht, sie tadelt nicht, sondern sie

³³⁰ Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. A.a.O., S. 823.

³³¹ Auf diesen Kontext verweist auch die Rückschau auf die Entdeckung der nordischen Mythologie im 12. Buch von *Dichtung und Wahrheit*, durch welche die jugendliche „Einbildungskraft“ sich wohl angeregt fühlte, in der Goethes „Sinn für das Schöne“ und sein Bedürfnis nach der Erfahrung des „Wahren“ jedoch keine Befriedigung finden konnten, da sich die nebulösen Götter und Helden „ganz dem sinnlichen Anschauen“ entzogen. Ebd., S. 584 f.

³³² Ebd., S. 617.

entwickelt die Gesinnungen und Handlungen in ihrer Folge und dadurch erleuchtet und belehrt sie.“³³³

Dennoch reflektiert auch *Dichtung und Wahrheit* das Wissen um das Beobachtet-Werden von Kunst, stellt insofern in systemtheoretischer Formulierung eine Selbstbeobachtung zweiter Ordnung dar. Integrierbar ist das Publikum bzw. das Publikumsinteresse in seine Idealästhetik allerdings auch nur als *Idee*. Ist Goethes rekonstruktive Erzählung seines Lebens wesentlich auch Modell für individuelle Bildung geworden, so stiftet die besondere Lesart seines Lebens und Werkes auch ein Modell von Lektüre im Allgemeinen. Mit der „richtigen“ Aneignung seiner Werke differenziert *Dichtung und Wahrheit* also auch eine Idealbestimmung literarischer Rezeption.

Ungeachtet der Einsicht in die Bedingungen moderner Lesekultur überträgt Goethe die ästhetischen Kriterien seines philosophischen Kunstbegriffs auch auf das Publikum, das insofern nur mehr als Abstraktion eines kongenialen Lesers interessiert. Sein Kunstkonzept offenbart nicht ein Missverstehen moderner Kommunikationsverhältnisse von Kunst, sondern ist vielmehr eine Antwort darauf, eine Reaktion auf sein Unbehagen über diese Verhältnisse. In der Beschränkung der Funktion moderner Kunstkommunikation auf die Abdeckung von Interessen *aller*, die durch ihre sozialen Bedingungen Zugang zum Teilsystem Kunst hatten, sieht Goethe die Autonomie von Kunst ebenso gefährdet wie in der früheren Abhängigkeiten von hierarchisch differenzierten Diskursmächten.

3.2 Wissenschaftliche Kommunikationen über Literatur: Philologie und Literaturgeschichtsschreibung.

Eine moderne Neuphilologie, die sich durch ihren hohen Grad an Autoreferentialität bzw. Selbstreflexivität und konsequente Reproduktion der Kriterien ihrer Beobachtungstechnik als eigene Disziplin im Wissenschaftssystem bewährt, formierte sich in Deutschland erst etwa seit den 1830er-Jahren. Bis dahin fand wissenschaftliche Kommunikation über Literatur in einem kaum voneinander durch wissenschaftliche Codes abgesteckten Feld von Literaturgeschichte, Literaturkritik und Philologie statt. Der Anspruch auf einen der Beschäftigung mit Texten der Antike vergleichbaren wissenschaftlichen Rang von Kommunikationen

³³³ Ebd., S. 641.

über deutsche Literatur schlug sich in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in einem zügigen Prozess ihrer Professionalisierung, mithin der Ausdifferenzierung eines eigenen universitären Fachs nieder. Bis etwa um 1820 hatte die deutsche Universität – und das waren bis dahin die Universitäten Münster, Göttingen, Bern, Königsberg, Berlin, Breslau, Tübingen, Bonn, Basel und Heidelberg³³⁴ – die *Wissenschaft von deutscher Sprache und Literatur* in den relativ klaren Konturen einer altdeutschen Philologie entwickelt. Die „Grundsatzentscheidungen“, die zu dieser Entwicklung beigetragen haben, waren vor allem die folgenden:

„Erstens: eine Wissenschaft von deutscher Sprache und Literatur wird endgültig in den Kreis der Wissenschaften aufgenommen. – Das wurde bezeugt einerseits durch die Einrichtung von ordentlichen Professuren, andererseits dadurch, daß frei werdende Stellen im Prinzip wieder besetzt wurden. (...)

Zweitens: die neue Wissenschaft wird als wissenschaftlich anerkannt allein in der Form, wie sie Benecke, die Grimms und Lachmann pflegten, also als deutsche Philologie, die sich auf Mittelalterliches spezialisiert hat.“³³⁵

Folgen dieser Spezialisierung auf Altdeutsches einerseits und die philologische Ausrichtung mit ihrem Fokus auf Grammatik, Metrik und Edition andererseits waren mittelfristig die allmähliche Verdrängung der deutschen Literaturgeschichte und der Auslegungslehre etwa in Bezug auf deutsche Klassiker, wie sie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erst an den Gymnasien und danach an den Universitäten Eingang gefunden hatte³³⁶, aus der Universität. Generalisten wie die Schlegels wurden nun zunehmend von Spezialisten abgelöst.

Den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit stellten die Literarhistoriker gleichwohl, wobei „Wissenschaftlichkeit“ seit etwa 1800 zunehmend an die *Methode* von Kommunikationen gebunden war. Der neue Begriff des „Wissenschaftlichen“ als normative Kategorie hat sich als Resultat eines Wandels des Wissenschafts-

³³⁴ Vgl. Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. A.a.O., S. 244.

³³⁵ Ebd., S. 238.

³³⁶ Als Pionier der universitären Verankerung der Auslegungslehre von Klassikern der neueren deutschen Literatur gilt der Philosoph Carl Leonhard Reinhold, der seit 1788 Vorlesungen in Jena insbesondere zu Wielands Oberon hielt. Insbesondere waren Werke von Klopstock und Wieland Thema solcher „ästhetischen Vorlesungen“, in denen über die Zergliederung eines Gegenstands des Vergnügens eine Verbesserung des Geschmacks erzielt werden sollte, das heißt jener „Fähigkeit, feinere und höhere Schönheiten zu entdecken und zu genießen, die in Rücksicht auf die Werke der Natur und der Kunst, Geschmack, in Rücksicht auf die menschlichen Handlungen, sittliches Gefühl heißt, in den beiden vereinigten Rücksichten aber diejenige Veredelung der Menschheit ausmacht, die weil sie sowohl in den ursprünglichen Anlagen als in der letzten Bestimmung der menschlichen Natur begründet ist, den Namen der Humanität im strengsten Sinne verdient.“ Zitiert nach: Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. A.a.O., S. 159.

begriffs herausgebildet, welcher sich bislang wesentlich über seine „Unterscheidung zwischen subjektiver und objektiver Bedeutung von ‚Wissenschaft‘ (Wissenschaft haben und Wissenschaft sein)“ fassen ließ. Klaus Weimar spricht von einem „prozessuale[n] Wissenschaftsbegriff“:

„denn ihm zufolge ist ‚Wissenschaft‘ nicht mehr ein Prädikat des erkennenden Subjekts (‚Fertigkeit zu demonstrieren‘) oder seiner Erkenntnisergebnisse (System, Begründbarkeit), sondern des Prozesses ihrer Gewinnung. (...)“

Die Umstellung des Wissenschaftsbegriffs ist einer der wechselweise aufeinander verweisenden Aspekte, unter denen sich der fundamentale Wandel von Wissenschaft und Universität um 1800 darstellen läßt. Der Übergang von einer gesellschaftlich exterritorialen Gelehrtenkorporation zu einer staatlichen Ausbildungsinstitution hat ein Gegengewicht im Übergang von Nützlichkeitsanforderungen an die Wissenschaften im frühen 18. zu den Autonomieidealen im 19. Jahrhundert, und beide treffen sich im Übergang vom alten Typ Wissenschaft, die sich als Vervollständigung und Systematisierung bewährten Wissens versteht, zu einem neuen Typ Wissenschaft, die sich dezidiert als Forschung und als Erzeugung neuen Wissens versteht und sich unter dem Primat der ‚Methode‘ stellt.³³⁷

Wenngleich die wissenschaftliche Literaturgeschichte zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch gar keinen praktikablen Namen hatte³³⁸, so verbreitete sie sich dennoch rasch an vielen deutschen Universitäten, so dass sie um 1820 „so etwas wie eine Standard- oder Dauereinrichtung geworden“³³⁹ ist. Uneinheitlich war indes von Anfang an nicht nur der Name des Faches, sondern auch die Perspektive des jeweiligen historiographischen Verfahrens. Dementsprechend waren die Dozenten über die *Geschichte der deutschen Nationalliteratur*, welches „in Ansehung des allgemeinen Sprachgebrauchs allemal die präziseste“ Bezeichnung des neuen Faches war, einerseits Generalisten wie die Schlegels, Schlüter oder Sartorius, andererseits Philosophen (Bouterwek, Clodius oder Hillebrand), Historiker (Wachler, Siebenkees, Wachter oder Schlosser) und Philologen (Benecke, von der Hagen oder Lachmann).³⁴⁰ Bei aller Uneinheitlichkeit bildete sich doch ein verbindliches „diagnostisches“ Geschichtsmodell heraus:

„Generell bleibt unausdrückliche Einigkeit darüber, daß die literarischen Texte symptomatisch zu nehmen sind, als desemantisierte Quellen für eine diagnostische Historie; Einigkeit dementsprechend auch darüber, daß die Erkenntnisdarstellung den Vorrang hat vor der Geschichtsschreibung; Einigkeit schließlich darüber, daß all die retrospektiven Auswertungen einzelner Texte oder Textgruppen einzuhängen seien in ein sozusagen prospektives Schema, in eine chronologische Reihe, die – anders als die Auswertungen – stetig auf den Historiker zuläuft.“³⁴¹

³³⁷ Klaus Weimar: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. A.a.O., S. 206 f.

³³⁸ „Literaturgeschichte“ bedeutete nämlich zunächst immer noch die alte, auf einem rhetorischen Modell beruhende, bibliographisch-kompensiöse Litterärhistorie. Vgl. dazu: Ebd., S. 293 ff.

³³⁹ Ebd., S. 294.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 294 ff.

³⁴¹ Ebd., S. 282.

Uneinheitlichkeit besteht hinsichtlich Urteilskriterien, etwa über die Sittlichkeit von Autoren und Werken, über das Darstellungsvermögen oder über das Subjekt der Geschichte. Ist dieses bei Johann Gottfried Eichhorn etwa noch eins mit dem Urteilskriterium, dem *Geschmack*, so löst es sich schon bei Eichhorns Göttinger Kollegen Bouterwek vollends im Konzept der Schlegels von dieser Bindung an die eigenen Urteilskriterien. Im Schlegelschen Konzept war zunächst jene „Desemantisierung“ der Quellen, von der Weimar spricht, nicht vorgesehen. Es steht in der Tradition Herders, der für die Deutschen einen „Winkelman in Absicht der Dichter“³⁴² erwartet hat, welcher sich an die Freilegung der Geschichte machen würde, die er als entelechischen Prozess verstand:

„Das Freilegen von geschaffen-nachgeschaffener Ordnung ist die rettende Aneignung des neuen Historikers, der nicht nur Taten und Handlungen, nur Charakter oder Geist präsentieren, sondern alle Bestandteile in *einem* Erklärungszusammenhang vereinen, das Genie als Natur und Geschichte zugleich verstehen, in *seiner* Zeit dann einordnen und *für* unsere Zeit bereitstellen soll.“³⁴³

Die Litterärsgeschichten waren bis ins 19. Jahrhundert hinein eben keine *Geschichten*, stifteten nicht einen zusammenhängenden Sinn, sondern suchten Ordnung bzw. Kohärenz durch Epochen- oder Gattungsgliederung zu erzielen. Eine die ganze Literaturgeschichte verklammernde Systematik schloss etwa noch Franz Horn unter Hinweis auf den chaotischen Zustand des Gegenstandsbereiches aus.³⁴⁴

Herders Vorarbeiten waren es, die den diskursiven Raum eröffneten für ein „Projekt der deutschen Literaturgeschichte“.³⁴⁵ In seinem Konzept von Geschichte war die Nation eine natürliche Individualität und als solche das „Subjekt“ jenes „entelechischen Prozesses“, ein Kollektivsubjekt, das noch nicht ans Ziel gekommen ist, aber, als ein längst bei sich Seiendes, Sinn, das heißt Identitäts-offerten, bereithält, welche aus *Geschichte* auszuwickeln die Aufgabe aller patriotischen Bemühungen zu sein hat.³⁴⁶ Ein „Patriotisches Institut für den Allgemeingeist Deutschlands“³⁴⁷ sollte zur Auffindung der Identität beitragen, welche „einer allfälligen Emanzipierung und Selbstbehauptung unter den

³⁴² Johann Gottfried Herder: Von der Griechischen Litteratur in Deutschland. In: Herders Sämtliche Werke. Erster Band. Berlin 1877 (= Herders Sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1877 ff., Bd. 1), S. 285–356, S. 294.

³⁴³ Jürgen Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. A.a.O., S. 63.

³⁴⁴ Vgl. Jürgen Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. A.a.O., S. 83.

³⁴⁵ Ebd., S. 96.

³⁴⁶ Ebd., S. 94.

³⁴⁷ Johann Gottfried Herder: Die Idee zum ersten patriotischen Institut für den Allgemeingeist Deutschlands. In: Herders Sämtliche Werke. Sechzehnter Band. Berlin 1887 (= Herders Sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1877 ff., Bd. 16), S. 600–618.

gebildeten Völkern“ vorherzugehen habe. Zentrum der Aufgaben dieses Institutes war die Geschichtsschreibung, zumal jener der Poesie, da sich Geschichte besonders in der Poesie manifestiere:

„Am besten wäre es, wenn wir eine Geschichte der Deutschen Sprache in Prosa und Dichtkunst, mit den gehörigen Belegen und einer Deduction der Ursachen erhielten, die beide befördert oder zurückgehalten haben. Die wäre mehr und ganz etwas anders, als das Andenken einzelner Dichter und Prosaisten.“³⁴⁸

Weitergeführt und eingebaut in ein aus dem Geist der Querelle zwischen Antiken und Modernen motivierten Modell wurde Herders Identitätskonzept durch die literarhistorischen Entwürfe der Brüder Schlegel. Dieses Konzept stellt nicht weniger als die Wiederholung der Geschichte der Poesie in Aussicht, verstanden als die Erzählung ihrer notwendigen, auf unendlichen Fortschritt angelegten Entwicklung.³⁴⁹ Das Studium der Geschichte der Poesie ermöglicht darin den Zusammenschluss von Vergangenheit und Zukunft in invariabler Ursprünglichkeit. In den verschiedenen Entwicklungsphasen dieses Geschichtsmodells, von den theoretischen Schriften Friedrich Schlegels aus den 1790er-Jahren, vor allem dem Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie*, über sein *Gespräch über die Poesie* bis hin zu den literarhistorischen Arbeiten der Brüder nach 1800, verliert die Antike als Referenzmodell für eine moderne Literatur allmählich ihre Bedeutung. Die geforderte neue Mythologie wird manifest im Romantischen, welches, indem es „ganz auf historischem Grunde“³⁵⁰ ruhe, auch integrierbar ist in eine neue literarhistorische Strategie. Moderne Kunst, die allmählich synonym für das Romantische wird, entsteht um ein Zentrum, das historisch „bei den ältern Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchen die Sache und das Wort selbst her stammt“³⁵¹, liegt und christliche und germanische Mythologien in sich vereinigt. Sie bedarf der Formulierung ihrer Geschichte, welche nicht mehr normativ auf ein klassisches bzw. antikes Vorbild bezogen ist.

Klaus Weimar hat in seiner Gegenüberstellung von Konzept und Ausführung dargelegt, wie wenig dieser Anspruch eingelöst wurde. Insbesondere auf die Einbeziehung von Lektüre und Interpretation als Vermittlungsinstanz zwischen

³⁴⁸ Johann Gottfried Herder: Zerstreute Blätter. Fünfte Sammlung. 1793. In: Herders Sämtliche Werke. Sechzehnter Band. A.a.O., S. 129–304, S. 252.

³⁴⁹ Vgl. oben, S. 41 ff.

³⁵⁰ Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie. In: Ders., Kritische und theoretische Schriften. A.a.O., S. 208.

³⁵¹ Ebd.

Geschichtsschreibung und Kritik, die die Methode des Sich-Versetzens in den Geist der Zeit literarischer Werke³⁵² durchaus begünstigt hätte, haben die Schlegels verzichtet, sodass Geschichte ganz auf das Ergebnis von nach bestimmten ästhetischen, historischen oder – bei Friedrich Schlegel – philosophischen Mustern durchgeführten Überprüfungen schrumpft, anstatt den notwendigen Gang der Menschheit über den Zusammenhang zwischen deren poetischen Produktionen freizulegen. Unterscheidungs- und Bewertungskriterium des kritischen Verfahrens bei August Wilhelm Schlegel ist beinahe ausschließlich eine normative Kunstlehre, die zwischen klassischer und romantischer Poesie unterscheidet und auf deren normativ formulierte Merkmale alle Poesie geprüft wird. Romantische Poesie ist vor allem modern, das heißt nicht auf antiken Mustern beruhend, sowie universell:

„(...) eine romantische, d.h. eigenthümlich moderne, nicht nach den Mustern des Alterthums gebildete, und dennoch nach den höchsten Grundsätzen für gültig zu achtende, nicht bloß als wilde Naturergießung zum Vorschein gekommene, sondern zu echter Kunst vollendete, nicht bloß national und temporär interessante, sondern universelle und unvergängliche Poesie“³⁵³

Schlegel ordnet etwa die deutsche Literaturgeschichte in vier Hauptepochen: die mönchische, ritterliche, bürgerliche und gelehrte, wobei alle Literatur seit Opitz die gelehrte darstellt und sich dadurch von den vorigen unterscheidet, dass sie nicht mehr „dem Geiste der Zeiten entsprach“.³⁵⁴ Daraus leitete er sein negatives Urteil über alle Literatur insbesondere seit 1750 ab. Der Verfall begann aber bereits nach dem Nibelungenlied. In seinen Wiener Vorlesungen von 1808 beschreibt er Calderón als den „letzte[n] Gipfel der romantischen Poesie“.³⁵⁵ Die Normativität seiner Kunstlehre vom Romantischen und ihre ahistorische Verbindlichkeit führt zu einer Darstellung der Geschichte als „stetige[n] Verfall und als ein Abnehmen der romantischen Poesie in fast gerader Linie vom Nibelungenlied bis hin zu Wieland.“³⁵⁶ Sowohl dieses Verfallsmodell als auch die daran anschließende Einsicht, dass „jedes Zeitalter in Rücksicht auf Poesie und Kunst vorzüglicher sey als das unsrige“³⁵⁷, sind auf ein literaturgeschichtliches Programm einer romantischen Renaissance abgestellt, für das es in der Gegenwart bereits erste Ansätze

³⁵² Vgl. oben, S. 33 f.

³⁵³ August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. A.a.O., Bd. I, S. 7.

³⁵⁴ Ebd., Bd. III, S. 38.

³⁵⁵ August Wilhelm Schlegel: Ueber dramatische Kunst und Litteratur. A.a.O., 2. Theil, S. 374.

³⁵⁶ Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. A.a.O., S. 268.

³⁵⁷ August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. A.a.O., Bd. II, S. 84.

gäbe, insbesondere in dem Werk Goethes. Wie später die Lenz-Vorrede sieht er in Goethe einen „Wiederhersteller der Poesie in Deutschland“ und hofft, „daß mit ihm endlich eine Schule der Poesie anheben wird, das heißt nicht, eine solche von Dichtern, die ihn blindlings anbeten, oder ihn auch nur für das höchste Muster halten; sondern die mit ähnlichen Maximen im Studium und der Ausübung der Kunst, auf der von ihm eröffneten Bahn ohne Nachahmung selbständig und erweiternd fortschreiten.“³⁵⁸ Die Beschränkung des literarhistorischen, traditionsstiftenden Interesses der Vorrede auf die frühe Schaffensphase Goethes unterscheidet Tieck allerdings von Schlegel, der die integrative Autorität nun dem Werk des späteren, reifen Goethe zuschreibt:

„Goethe bleibt der Wiederhersteller der Poesie in Deutschland. Seine früheren Schriften sind zwar weniger Kunstwerke als Protestaktionen gegen die konventionelle Theorie, Verteidigungen der Natur gegen die Eingriffe der Verkünstelung. Er war selbst in Mißverständnissen befangen, und hat auch andere irregeleitet, wie er es selbst gesteht. Es scheint, er mußte durch diese Verkenntung der Kunst hindurch, um bei vollendeter Reife zu ihrer reinsten Ansicht hindurchzudringen. Wenn viele seiner Sachen nur als Bruchstücke und Studien dastehn, so hat er dagegen in andern gediegenen Werken teils die Formen des Altertums im milden Widerschein seines Geistes gespiegelt, teils das romantische Element wieder aufgefunden, und Werke von unergründlicher Absichtlichkeit damit durchdrungen.“³⁵⁹

Die aus den Vorlesungen der Schlegel-Brüder ablesbare Praxis wissenschaftlicher Literaturgeschichtsschreibung hat ihr ursprüngliches Konzept, wie gesagt, nicht umgesetzt, sie hat vielmehr in der Umkehrung des Ableitungsprinzips, von der Ableitung der poetischen Werke als des Notwendigen aus dem Wirklichen, hin zur Ableitung eines bestimmten Geschichtssinns bzw. Geistes aus den Werken, die dadurch nur mehr sekundäre Funktion für den Historiker hatten, die wesentlichen Voraussetzungen für die Stiftung von Zusammenhang zwischen den Zeugnissen literarischer Tradition, und somit für *Literaturgeschichte* im modernen Sinn, aufgegeben. Diese Praxis hat sich aber gerade durchgesetzt und läßt, bei aller Uneinheitlichkeit, die wissenschaftliche, also methodische Ausrichtung der neuen Disziplin *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* – mit Weimar – über drei Hauptkomponenten beschreiben:

„Innerhalb der ersten Komponente sind obligatorisch die präsentischen Aus- und Bewertungen symptomatischer literarischer Texte, wodurch dem Geschichtssubjekt, dem Geist, die Diagnose gestellt wird; fakultativ ist eine zirkulär-äquivoke Gleichsetzung von Geschichtstelos und Urteilsnorm, wie sie Wachler mit seiner ‚Teutschheit‘ vollzogen hat, und natürlich auch die Wahl der Urteilsnorm selbst.

³⁵⁸ August Wilhelm Schlegel: Ueber Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters. Einige Vorlesungen in Berlin, zu Ende des J. 1802 gehalten. In: Europa. Eine Zeitschrift. Zwei Bände. Hg. v. Friedrich Schlegel. 2. Bd. Frankfurt/Main 1803, S. 93 f.

³⁵⁹ Ebd.

Die zweite Komponente enthält die frei einsetz- und kombinierbaren historiographischen Techniken, mit denen die diagnostische Historie ihren Status als Erkenntnisdarstellung vor sich selbst und ihren Lesern verbirgt: die Historisierung eigener und die Approbation fremder Qualitätsurteile über Texte, die Selbstverwandlung des Historikers und hagiographische Inkorporation von Autorencharakteristiken. Diese Techniken transformieren das Präsens der ersten Komponente in das Präteritum der dritten.

Die dritte Komponente umfasst präteritale Aussagen bibliographischer, biographischer und allgemein-historischer Art, welche auf jeden Fall die Chronologie als Prinzip für die Reihung der diagnostischen Bewertungen einführen; vorzugsweise die allgemein-historischen Aussagen können zusätzlich Blöcke von text- bzw. autorenbezogenen Aussagen zu einem narrativen Zusammenhang verbinden und dem Ganzen das Aussehen von Geschichtsschreibung verleihen, die aber nie der eigentlich intendierten Geschichte des (nationalen) Geistes gilt.³⁶⁰

Mit der wissenschaftlich festgeschriebenen „Möglichkeit, auf diese Weise Äquivalenz von historischen und Wertaussagen technisch-grammatisch herzustellen“, konstituiert sich bereits hier, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, der „literarhistorische Positivismus, der Werte oder Ideen für positiv (d.h. für historisch gegeben) hält“.³⁶¹ Die traumatischen Erfahrungen der französischen Besetzung und der Befreiungskriege begünstigten schließlich die Entwicklung eines „literarhistorischen Nationalismus“, der zuerst bei Ludwig Wachler programmatisch verankert wird, indem er die „Teutschheit“ als ontologische Kategorie zum Maßstab von Literaturgeschichtsschreibung und damit die Nation zu deren Subjekt erklärt.

Die Bedingungen der von politischen und pädagogischen Interessen geleiteten Literaturgeschichtsschreibung haben die Schlegels geschaffen, indem sie einerseits in ihrer Praxis einem Modell wissenschaftlicher Literaturgeschichte zum Durchbruch verholfen haben, worin die Literatur vom Subjekt der Geschichte zu deren Symptom degradiert und somit biegsames Instrument eines wertpositivistischen Verfahrens wird, sowie andererseits, indem ihre Ableitung des Universalismus als der spezifisch deutschen Eigentümlichkeit eine Lesart vorschlägt, in der „die deutsche Nation zum Zentrum des romantischen, zum Zentrum der Moderne“ wird:

„Die neuere Literatur beginnt, wie gesagt, mit der christlich-lateinischen; dann folgt die altfranzösische, die Quelle der italienischen und spanisch-portugiesischen, die nordische als Mittelquelle aller dieser Literaturen, die englische und endlich die deutsche, die alle diese Literaturen umfaßt, sie alle verschlungen hat; die einzige, die noch in freier lebendiger Kraft fortblüht und von der allein eine bedeutende fruchtbare Epoche zu erwarten ist.“³⁶²

³⁶⁰ Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. A.a.O., S. 290.

³⁶¹ Ebd., S. 290 f.

³⁶² Friedrich Schlegel: Geschichte der europäischen Literatur (1803/04). In: Ders., Wissenschaft der europäischen Literatur. Paderborn/München/Wien 1958 (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler. München/Paderborn/Wien 1958 ff., Bd. XI), S. 27.

Die seit Bodmer und Breitinger, über Lessing und den Sturm und Drang zunehmend angeprangerte Abhängigkeit der Deutschen von anderen eigenständigen Nationalkulturen, welche zumal in einer nachahmenden Ästhetik und in reger Übersetzungstätigkeit³⁶³ ihren Ausdruck findet, erfährt endlich in der Romantik eine Umwertung ins Positive.

„Im Augenblick der politischen Krise“ schaffen die romantischen Literarhistoriker mit der „historische[n] Konzeption des Romantischen“ schließlich die Grundlage für das – erfolgreiche – deutsche Kulturmodell des Georg Gottfried Gervinus. Fohrmann unterscheidet drei Tendenzen dieses Konzepts:

„Gegen die verlorene Einheit oder relativierte Einheit der Antike wird eine moderne Einheit gesetzt, eben die Geschichte der romantischen Völker. Sie bilden einen selbständigen Kreis, und ihre Geschichte eröffnet ein neues Stadium der Kultur. Trotz seines *zusammengesetzten* Charakters hat dieser neue Kulturkreis also einen gemeinsamen Ursprung und eine gemeinsame Geschichte. Die Ursprungsfigur kann so *modern* besetzt, sodann der Ausdifferenzierungsprozess der Moderne als *Nationalkonzept* entwickelt und schließlich über die Universalität der *Deutschen* ein neuer Hegemonieanspruch formuliert werden.“³⁶⁴

Bereits Friedrich Schlegels Wiener Vorlesungen differenzieren zuerst nach nationalen Gesichtspunkten:

„Nachdem die Griechen aufgehört hatten, eine Nation zu sein, zog sich ihre Literatur immer mehr von dem Leben zurück.“³⁶⁵

Verschiedene Varianten des Ursprungsmythos – darunter „Religion“ oder besonders „Leben“ – belegen die organologische Struktur des – genetischen – Geschichtsmodells mit seiner neuen Konzeption von „Historie“:

„Nun ist Geschichte ein eo ipso geordneter Zusammenhang, und eine kunstvolle Darstellung der Geschichte hat diese Ordnung aufzuspüren. Es ist jetzt eine Ordnung *in* der Zeit, die gedacht wird, eine Strukturiertheit, die erst *durch unterschiedliche Verlaufszustände* zur Erscheinung kommen kann.“³⁶⁶

Mit dieser auch Etablierung des Nationenkonzepts in der wissenschaftlichen Kommunikation über Literatur geht ein Bedeutungsverlust des genialen Individuums einher, welches jenem geschichtsphilosophischen Subjekt untergeordnet ist:

„Es gibt keine Nation von so universellem Geist als die deutsche, und was dem Individuum nicht gelingt, wird in der Mannigfaltigkeit derselben erreicht.“³⁶⁷

³⁶³ Übersetzt werden freilich – ein Ausdruck der ästhetischen Emanzipationsbestrebungen – vor allem die „nordischen“ Vorbilder, insbesondere Shakespeare.

³⁶⁴ Jürgen Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. A.a.O., S. 108 f.

³⁶⁵ Friedrich Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur (Wiener Vorlesungen). A.a.O., S. 63.

³⁶⁶ Jürgen Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. A.a.O., S. 113.

³⁶⁷ Wolfgang Menzel: Die deutsche Literatur. A.a.O., Bd. 1, S. 23.

Das Genie ist Gefäß, nicht mehr Autor, einer einheits- und identitätsstiftenden Ursprungserzählung, des nationalen Mythos, der fassbar wird in den „große[n] alte[n] Nationalerinnerungen (...), welche sich meistens noch in die dunklen Zeiten seines ersten Ursprungs verlieren, und welche zu erhalten und zu verherrlichen das vorzüglichste Geschäft der Dichtkunst ist.“³⁶⁸ Dichtkunst wird begriffen als Diversifikation jenes Mythos. Der poetische Autor von Poesie ist somit, wie der Autor von Poesiegeschichte, nur mehr dessen Überlieferer. Die Freilegung des Mythos ist somit vor allem als rekonstruktiver Akt zu verstehen. Die Umwertung des Mangels an Eigenständigkeit beruft sich auf die besondere Begabung der Deutschen mit *rezeptivem* Genie, mit „Sinnigkeit“³⁶⁹ für die Phänomene der Natur und der Geschichte. Für den Verlust an Autonomie entschädigt dieses Geschichtsmodell das nationale Individuum mit Identität. Die Subordination des Genies unter einen höheren Gesichtspunkt bzw. gegenüber einem übergeordneten Subjekt verbindet Menzels Argumentation mit jener aus *Wilhelm Meisters Wanderjahren* desselben Goethe, den Menzel in seiner *Geschichte der deutschen Literatur* als opportunistischen Hofdichter, dessen „Charakter Charakterlosigkeit“³⁷⁰ ist, beschrieb. In den *Wanderjahren* wird das Genie und mit ihr die Kunst ebenfalls auf eine soziale Funktion bezogen, den Gesetzen instrumenteller Vernunft unterworfen, wenngleich der moralische Unterscheidungscode verschieden programmiert ist:

„Was uns zu entschiedenen Gesetzen am meisten berechtigt, ist: daß gerade das Genie, das angeborene Talent sie am ersten begreift, ihnen den willigsten Gehorsam leistet. Nur das Halbvermögen wünschte gern seine beschränkte Besonderheit an die Stelle des unbedingten Ganzen zu setzen und seine falschen Griffe, unter Vorwand einer unbezwinglichen Originalität und Selbständigkeit, zu beschönigen.“³⁷¹

Die Kunst dieses – ohne Not, das heißt also immer noch: autonom – auf ein gesellschaftlich Ganzes verpflichteten Autorsubjekts erfüllt die Anforderungen von Hegels Ästhetik, „ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein“.³⁷² In der deutschen Literaturgeschichtsschreibung entfaltet die Philosophie

³⁶⁸ Friedrich Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur (Wiener Vorlesungen). A.a.O., S. 171.

³⁶⁹ Wolfgang Menzel: Die deutsche Literatur. A.a.O., Bd. 1, S. 21.

³⁷⁰ Ebd., Bd. 2, S. 227.

³⁷¹ Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Hg. v. Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt/M. 1989 (= Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Dieter Borchmeyer u.a. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 1985 ff., I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 10), S. 522.

³⁷² Georg Wilhelm Gottfried Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. A.a.O., Bd. 1, S. 142.

Hegels als „Hypotext“³⁷³ ihre nachhaltigste Wirkung bei Gervinus³⁷⁴ und seinem Projekt einer *Geschichte der poetischen National-Litteratur der Deutschen* (1835–1842), wo das *ästhetische*, zwischen einer Reihe von Binäroptionen³⁷⁵ verhandelnde und vermittelnde Programm einer Retotalisierung des Individuums in ein *politisches* übergeführt ist, das, in Weiterentwicklung der mit deutschem Universalismus und deutscher Vermittlungstätigkeit argumentierten These eines deutschen Sonderwegs, im Dioskurenpaar Goethe – Schiller einen Vermittlungs- bzw. Versöhnungsmythos begründet,³⁷⁶ mithin eine deutsche „Klassik“ erst erfindet.³⁷⁷

³⁷³ Vgl. Ulrich J. Beil: Die „verspätete Nation“ und ihre „Weltliteratur“: Deutsche Kanonbildung im 19. und 20. Jahrhundert. In: Renate von Heydebrand (Hg.): *Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Stuttgart/Weimar 1998 (= Germanistische Symposien Berichtsbände, Bd. 19), S. 323–340, S. 326 f.

³⁷⁴ Noch in seiner Autobiographie bestätigte Gervinus, dass die „Hegel’sche Philosophie (...) das Geschlecht der Gebildeten in einem Maße“ beherrscht, „daß sich fast Niemand ihr entziehen konnte“. Vgl.: Georg Gottfried Gervinus: *Gervinus’ Leben, von ihm selbst 1860*. Leipzig 1893, S. 232.

³⁷⁵ Seinen prägnantesten Ausdruck findet Schillers Programm in der Abhandlung *Über Naive und Sentimentalische Dichtung*. Das darin entworfene Konzept einer Wiederherstellung der Einheit von Individuum und Welt bzw. Gesellschaft durch Vermittlung der Oppositionen Natur/Kunst, Materie/Form, naiv/sentimentalisch, notwendig/frei, realistisch/idealistisch, objektiv/subjektiv usw. setzt die Querelle des Anciens et des Modernes fort.

³⁷⁶ Vgl. Jürgen Link: Die mythische Konvergenz Goethe–Schiller als diskurskonstitutives Prinzip deutscher Literaturgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert. In: Bernhard Cerquiglini und Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie: Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*. Frankfurt am Main 1983, S. 225–242.

³⁷⁷ Zur Problematisierung der „Deutschen Klassik“ als Epochenbegriff vgl. Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur*. A.a.O., S. 11–30.

Literaturverzeichnis

Quellen

Ernst Moritz Arndt: Ansichten und Aussichten der Teutschen Geschichte. Leipzig 1814

Friedrich Bouterwek: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts. 12 Bände. Göttingen 1801–19 (= Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Von einer Gesellschaft gelehrter Männer ausgearbeitet. Dritte Abtheilung. Geschichte der schönen Wissenschaften von Friedrich Bouterwek. Erster Band)

Clemens Brentano: Briefe 1: 1792–1802. Stuttgart u.a. 1988 (=Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. 38 Bände. Hg. v. Jürgen Behrens. Stuttgart u.a. 1975 ff., Bd. 29)

Georg Büchner: Vermischte Schriften und Briefe. Hamburg 1971 (=Georg Büchner: Sämtliche Werke und Briefe. Hamburger Ausgabe in 4 Bänden. Hg. v. Werner R. Lehmann. Hamburg 1967 ff. Bd. 2)

Carl Leo Cholevius: Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. Erster Theil: Von der christlich-römischen Cultur des Mittelalters bis zu Wieland's französischer Gräcität. Leipzig 1854

Georg Gottfried Gervinus: Gervinus' Leben, von ihm selbst 1860. Leipzig 1893

Johann Wolfgang Goethe: Briefwechsel mit Friedrich Schiller. Zürich 1950 (=Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. 24 Bände. Hg. v. Ernst Beutler. Zürich 1948 ff. Bd. 20)

Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Hg. v. Ehrhard Bahr. Stuttgart 1982

Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hg. v. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt/M. 1986 (=Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Dieter Borchmeyer u.a., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 1985 ff., I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 14)

Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Hg. v. Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt/M. 1989 (=Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Dieter Borchmeyer u.a. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 1985 ff., I. Abteilung: Sämtliche Werke, Bd. 10)

Johann Wolfgang Goethe: Shakespeare und kein Ende. In: Horst Turk (Hg.), Theater und Drama. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt. Tübingen 1992, S. 67–76

Friedrich Hebbel: Erinnerung an Ludwig Tieck. In: Ders., Sämtliche Werke. Berlin 1901 ff. Hg. v. Richard Maria Werner. 1. Abteilung, Bd. XII (1904), S. 22–25

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. 3 Bände. Frankfurt/M. 1986 (=Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Theorie-Werkausgabe. Bd. 13–15)

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Rezension über *Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. In: Ders., Berliner Schriften. Hamburg 1956 (=Sämtliche Werke. Hg. v. Johannes Hoffmeister. Bd. 11)

Heinrich Heine: Rezension über *Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel*. In: Ders.: Sämtliche Schriften. Erster Band. München 1968 (=Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. 6 Bände. Hg. v. Klaus Briegleb, Bd. 1), S. 444–456

Johann Gottfried Herder: Herders Sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1877 ff.

Friedrich Wilhelm Hinrichs: Aesthetische Vorlesungen über Goethe's Faust als Beitrag zur Anerkennung wissenschaftlicher Kunstbeurtheilung. Halle 1825

Franz Horn: Die schöne Litteratur Deutschlands, während des 18. Jahrhunderts. Berlin/Stettin 1812/13

Heinrich Gustav Hotho: Wilhelm Meister's Wanderjahre (Rezension). In: Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, Dez. 1829/März 1830. Wiederabgedruckt in: Oscar Fambach (Hg.): Goethe und seine Kritiker. Düsseldorf 1953, S. 314–366

Wilhelm von Humboldt: Betrachtungen über die Weltgeschichte. In: Ders., Schriften zur Anthropologie und Geschichte. Berlin 1960 (=Wilhelm von Humboldt: Werke in fünf Bänden. Hg. v. Andreas Flitner und Klaus Giel. Bd. 1), S. 567–577

Immanuel Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Kant's Gesammelte Schriften. Erste Abtheilung: Werke. 7. Band. Berlin 1907 (=Kant's Gesammelte Schriften. Hg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. VII), S.117–333

Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Frankfurt/M. 1956 (=Kants Werke in 20 Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd.10)

Karl Lachmann: Vorrede zur Auswahl aus den hochdeutschen Dichtern des dreizehnten Jahrhunderts. Für Vorlesungen und zum Schulgebrauch. In: Ders., Kleinere Schriften zur deutschen Philologie. Hg. v. Karl Müllenhoff. Berlin 1876, S. 157–176

Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. v. Sigrid Damm. Leipzig 1987

Karl Robert Mandelkow (Hg.): Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. 3 Bände. München 1975 ff.

Percy Matenko (Hg.): Tieck and Solger. The complete correspondance. New York/Berlin 1933

Wolfgang Menzel: Göthe und Schiller. In: Europäische Blätter oder das Interessanteste aus Literatur und Leben für die gebildete Lesewelt. 2 Bände. Hg. v. Wolfgang Menzel. 1. Jg. 1824, Bd. 1, Nr. 5, S. 101–108

Wolfgang Menzel: Die deutsche Literatur. 2 Bände in einem Band. Reprogr. Dr. d. Ausgabe von 1828. Mit einem Nachwort von Eva Becker. Hildesheim 1981

Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Ders., Werke in drei Bänden. Hg. v. Horst Günther. Frankfurt/M. 1981, Bd. 2., S. 549–578

Peter Müller (Hg.): Jakob Michael Reinhold Lenz im Urteil dreier Jahrhunderte. Texte der Rezeption von Werk und Persönlichkeit. 18.–20. Jahrhundert. 3 Bände. Bern/Berlin/Frankfurt/M./New York/Paris 1995

Novalis: Schriften. 4 Bände. Hg. v. Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart 1960 ff.

Johann Friedrich Wilhelm Pustkuchen-Glanzow: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Quedlinburg/Leipzig 1821

Friedrich Schiller: Über Naive und Sentimentalische Dichtung. In: Ders., Werke in drei Bänden. Hg. v. Herbert G. Göpfert. München 1966, Bd. II, S. 540–606

August Wilhelm Schlegel: Ueber Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters. Einige Vorlesungen in Berlin, zu Ende des J. 1802 gehalten. In: Europa. Eine Zeitschrift. Hg. v. Friedrich Schlegel. 2. Bd. Frankfurt/Main 1803

August Wilhelm Schlegel: Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen. Zwei Theile in drei Bänden. Heidelberg 1809–1811

August Wilhelm Schlegel: Rezension Altdeutsche Wälder. In: Ders., Sämtliche Werke. 12 Bände. Hg. v. Eduard Böcking. Bd. 12. Leipzig 1847, S. 383–426

August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Drei Teile. Hg. v. Jacob Minor. Heilbronn 1884 (= Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. 17–19)

August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über Ästhetik. Paderborn u.a. 1989 (=August Wilhelm Schlegel: Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn/München/Wien/Zürich 1989 ff. Bd.1: 1798–1803)

Friedrich Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur (Wiener Vorlesungen). In: Ders., Geschichte der alten und neuen Literatur. München/Paderborn/Wien 1961 (=Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler. München/Paderborn/Wien 1958 ff., Bd. VI)

Friedrich Schlegel: Geschichte der europäischen Literatur (1803/04). In: Ders., Wissenschaft der europäischen Literatur. Paderborn/München/Wien 1958 (=Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler. München/Paderborn/Wien 1958 ff., Bd. XI)

Friedrich Schlegel: Kritische und theoretische Schriften. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Andreas Huyssen. Stuttgart 1978

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt/M. 1977

Karl Wilhelm Ferdinand Solger: Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Berlin 1815

Germaine de Stael: Über Deutschland. Nach der Übersetzung von Robert Habs hg. u. eingeleitet von Sigrid Metken. Stuttgart 1962

Ludwig Tieck (Hg.): Gesammelte Schriften von Jakob Michael Reinhold Lenz. 3 Bde. Berlin 1828

Ludwig Tieck: Kritische Schriften. 3 Bände. Leipzig 1848

Ludwig Tieck. Schriften in zwölf Bänden. Hg. v. Manfred Frank u.a. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 1985 ff.

Karl August Varnhagen von Ense: Ueber Wilhelm Meisters Wanderjahre. In: Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz. Hg. v. F.W. Gubitz. 131.–138. Blatt. Berlin 17.–29.8.1821. Wiederabgedruckt in: Oscar Fambach (Hg.): Goethe und seine Kritiker. Düsseldorf 1953, S. 252–271

Friedrich August Wolf: Darstellung der Alterthumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert. Berlin 1807

Forschungsliteratur

Wilfried Barner: Über das Negieren von Tradition. Zur Typologie literaturprogrammatischer Epochenwenden in Deutschland. In: Reinhart Herzog und Reinhard Kosseleck (Hg.), Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, München 1987 (=Poetik und Hermeneutik XII), S. 3–51

Ulrich J. Beil: Die ‚verspätete Nation‘ und ihre ‚Weltliteratur‘: Deutsche Kanonbildung im 19. und 20. Jahrhundert. In: Renate von Heydebrand (Hg.): Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Stuttgart/Weimar 1998 (= Germanistische Symposien Berichtsbände, Bd. 19), S. 323–340

Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Frankfurt/Main 1973

Georg Biedermann: Zum Begriff der Natur in der deutschen Klassik. In: Philosophie und Natur. Beiträge zur Naturphilosophie der deutschen Klassik. Weimar 1985 (=Collegium philosophicum Jenensis Bd. 5), S. 32–46

Klaus-Michael Bogdal: Historische Diskursanalyse der Literatur. Opladen/Wiesbaden 1999

Karl-Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt/Main 1989

Georg Bollenbeck: Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters. Frankfurt/Main 1996

Peter J. Brenner: Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft. Tübingen 1998 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 58)

Gisela Brinker-Gabler: Tieck und die Wissenschaft. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1976, S. 168–177

Gisela Brinker-Gabler: Vom nationalen Kanon zur postnationalen Konstellation. In: Renate von Heydebrand (Hg.): Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. Stuttgart/Weimar 1998 (= Germanistische Symposien Berichtsbände, Bd. 19), S. 78–96

Wolfgang Bunzel: Tradition und Erneuerung. Tiecks Versuch einer literarischen Positionsbestimmung zwischen Weimarer Klassik und Jungem Deutschland am Beispiel seiner „Tendenznovelle“ Der Wassermensch. In: Walter Schmitz (Hg.), Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Tübingen 1997, S. 193–216

Edward Dorer-Egloff: J.M.R.Lenz und seine Schriften. Nachträge zu der Ausgabe von Ludwig Tieck und ihre Ergänzungen. Baden 1857

Eckhard Faul/Christoph Weiss: Ferdinand von Ecksteins Aufsatz "Oeuvres dramatiques de Lenz" in der Zeitschrift „Le Catholique“ (1828). Ein unbekanntes Zeugnis der Lenz-Rezeption im 19. Jahrhundert. In: Lenz-Jahrbuch 7 (1997), S. 51–88

Jürgen Fohrmann: Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich. Stuttgart 1988

Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Stuttgart 1988

Jürgen Fohrmann: Der Intellektuelle, die Zirkulation, die Wissenschaft und die Monumentalisierung. In: Ders. (Hg.), Gelehrte Kommunikation. Wissenschaft und Medium zwischen dem 16. und 20. Jahrhundert. Wien/Köln/Weimar 2005, S. 323–479

Doris Fouquet-Plümacher: Jede neue Idee kann einen Weltbrand anzünden. Georg Andreas Reimer und die preußische Zensur während der Restauration. In: Archiv für die Geschichte des Buchwesens 29 (1987), S. 3–14

Doris Fouquet-Plümacher: Georg Andreas Reimer und Johann Friedrich Cotta. In: Monika Estermann und Michael Knoche (Hg.), Von Göschen bis Rowohlt. Beiträge zur Geschichte des deutschen Verlagswesens. Festschrift für Heinz Sarkowski zum 65. Geburtstag. Wiesbaden 1990 (= Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen. Hg. v. Max Pauer. Bd. 30), S. 88–102

Elisabeth Genton: Ein Brief Ludwig Tiecks über die nachgelassenen Schriften von Lenz. In: Jahrbuch der Sammlung Kippenberg Neue Folge 1 (1963), S. 169–184

Christian Grawe: Das Beispiel Schiller. Zur Konstituierung eines Klassikers in der Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts. In: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp (Hg.), Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1994, S. 638–668

Michael Hiltcher: Shakespeares Text in Deutschland. Textkritik und Kanonfrage von den Anfängen bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Frankfurt/Main u.a. 1993 (=Münsteraner Monographien zur englischen Literatur; Bd. 12)

Achim Hölder: Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie. Heidelberg 1989 (=Beihefte zum Euphorion; H. 24)

Johannes Janota (Hg.): Eine Wissenschaft etabliert sich: 1810–1870. Tübingen 1980 (=Deutsche Texte 53) (Texte zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik)

Rainer Kolk: Liebhaber, Gelehrte, Experten. Das Sozialsystem der Germanistik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp (Hg.), Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1994, S. 48–114

Reinhard Kosselleck: Kritik und Krise. Freiburg/München 1959

Jürgen Kost: Wilhelm von Humboldt – Weimarer Klassik – Bürgerliches Bewusstsein. Kulturelle Entwürfe in Deutschland um 1800. Würzburg 2004 (=Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 19)

Hans-Martin Kruckis: Goethe-Philologie als Paradigma neuphilologischer Wissenschaft im 19. Jahrhundert. In: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp (Hg.), Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1994, S. 451–493

Hermann Kunisch: Friedrich Schlegel: *Nachträglicher Zusatz vom ganzen Goethe in der jetzigen deutschen Litteratur: 1823*. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Im Auftrage der Görres-Gesellschaft. Hg. v. Hermann Kunisch. Neue Folge, 8. Band (1967), S. 57–94

Jürgen Link: Die mythische Konvergenz Goethe – Schiller als diskurskonstitutives Prinzip deutscher Literaturgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert. In: Bernhard

Cerquiglini und Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie: Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe. Frankfurt am Main 1983, S. 225–242

Niklas Luhmann: Ökologische Kommunikation. Opladen 1986

Niklas Luhmann: Eine Redeskription „romantischer Kunst“. In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.), Systemtheorie der Literatur. München 1996, S. 325–344

Karl-Robert Mandelkow: Goethe in Deutschland: Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. 2 Bände. München 1980

Edgar Marsch: Über Literaturgeschichtsschreibung. Eine Einführung. In: Ders. (Hg.), Über Literaturgeschichtsschreibung. Die historisierende Methode des 19. Jahrhunderts in Programm und Kritik. Darmstadt 1986, S. 1–32

Uwe Meves: Zum Institutionalisierungsprozess der Deutschen Philologie: Die Periode der Lehrstuhlerichtung (von ca. 1810 bis zum Ende der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts). In: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp (Hg.), Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1994, S. 115–203

Maximilian Nutz: Das Beispiel Goethe. Zur Konstituierung eines nationalen Klassikers. In: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp (Hg.), Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1994, S. 605–637

Roger Paulin: „Ohne Vaterland kein Dichter“. Bemerkungen über historisches Bewußtsein und Dichtergestalt beim späten Tieck. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Im Auftrage der Görres-Gesellschaft. Hg. v. Hermann Kunisch. Neue Folge, 13. Band (1972), S. 131–150

Roger Paulin: Ludwig Tiecks Essayistik. In: Jahrbuch für internationale Germanistik (1982,1), S. 126–156

Roger Paulin: Ludwig Tieck. Stuttgart 1987 (=Sammlung Metzler Bd. 185)

Gerhard Plumpe: Autor und Publikum. In: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hg. v. Helmut Brackert und Jörn Stuckrath. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 377–391

Gerhard Plumpe: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Band 1: Von Kant bis Hegel. Opladen 1993

Gerhard Plumpe: Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen 1995

Gerhard Plumpe/Niels Werber: Umwelten der Literatur. In: Dies. (Hg.): Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontextualen Literaturwissenschaft. Opladen 1995, S. 9–34

Gerhard Plumpe und Nils Werber: Systemtheorie in der Literaturwissenschaft oder „Herr Meier wird Schriftsteller“. In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.), Systemtheorie der Literatur. München 1996, S. 173–208

David Roberts: Genealogie der Literatur. Zur Selbstbeobachtung in stratifizierten Gesellschaften. In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.), Systemtheorie der Literatur. München 1996, S. 292–309

Ernst Ribbat: Sprachverwirrung und universelle Poesie. Ludwig Tiecks Absolutierung der Literatur. In: Walter Schmitz (Hg.), Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Tübingen 1997, S. 1–16

Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. 2 Bände. Darmstadt 1988

Peter Schmidt: Romantisches Drama. Zur Theorie eines Paradoxons. In: Reinhold Grimm (Hg.), Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. 3 Bände. Frankfurt/M. 1971. Bd. I, S. 245–269

Peter Sprengel: Einführung. In: Johann Wolfgang Goethe, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. München 1985 (=Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 16), S. 881–920

Ralf Stamm: Ludwig Tiecks späte Novellen. Grundlage und Technik des Wunderbaren. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1973

Peter Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung. Hg. v. Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt/Main 1974

Roger Töpelmann: Romantische Freundschaft und Frömmigkeit. Briefe der Berliner Verlegers Georg Andreas Reimer an Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. Hildesheim 1999 (= Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Geistes- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit, hg. v. Wolfgang Maaz und Werner Röcke, Bd. 16)

Alain Viala: Sociopoétique. In: Georges Molinié/Alain Viala: Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio. Paris 1993, S. 139–297

Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. München 1989

Niels Werber: Vom „grauenden Wohlbehagen“. Selbstbeobachtungen der Literatur bei Ludwig Tieck. Vortrag, Berlin 9.–11.4.2003. Homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Tieck.htm

Matthias Wolfes: Reimer, Georg Andreas, Verleger. In: Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon. Begr. und hg. v. Friedrich Wilhelm Bautz, fortgeführt v. Traugott Bautz. Herzberg 1975 ff. Bd. XVIII (2000), Spalten 1116–1126

Marek Zybura: Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee einer „deutschen Weltliteratur“. Heidelberg 1994

Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit setzt sich auf der Grundlage systemtheoretischer Prämissen, wie sie zumal die Literaturwissenschaftler Gerhard Plumpe und Niels Werber entwickelt haben, mit dem Konzept literarischer Traditionsbildung auseinander, das Ludwig Tieck in seinen Beobachtungen literarischer und wissenschaftlicher Kommunikationen über Literatur, insbesondere Goethe, in der Vorrede zu den *Gesammelten Schriften von J.M.R. Lenz* argumentiert.

Dieses Konzept gewinnt ihr theoretisches Profil in zweierlei Hinsicht durch Differenzierung gegenüber der rezenten und zeitgenössischen Literaturkritik und -geschichtsschreibung mit ihren in den 1820er-Jahren noch fließenden Grenzen: zum einen gegenüber deren wissenschaftlichem Selbstverständnis bzw. normativem Gestus im Allgemeinen, zum anderen gegenüber den spezifischen Kriterien und Parametern der Kommunikationen.

Tieck beschreibt, unterstützt durch die Form des Gesprächs unter Freunden, Tradition als unendlichen Dialog zwischen Autor/Werk und Leser, wobei die Rolle der wissenschaftlichen Vermittlung durch die privilegierte Lektüre durch den Übersetzer oder Herausgeber den lebendigen Prozess in Gang hält, u.U. wieder bzw. überhaupt erst in Gang setzt oder korrigiert. Der materiale Kanon ist also auch ein Deutungskanon. Dessen – vorwiegend – ästhetische Argumentation basiert bei Tieck auf historiographischen Beobachtungen.

Seine Lenz-Vorrede übernimmt mit dem *Nationalen*, als Kriterium der Herstellung von geschichtlichem Zusammenhang, und der Moralität als Parameter der literarischen Kritik, die Themen der prominentesten wissenschaftlichen Reden über Literatur sowie mit der Verständigung auf Goethe als modernes Zentrum deutscher Literaturgeschichte auch deren Integrationsfigur, unterscheidet sich jedoch entschieden in der Thematisierungsweise.

Das Prinzip *Leben* als Beschreibungskategorie von Geschichte ist ein Merkmal modernen – hermeneutischen – Textverständnisses auf der Grundlage neuen anthropologischen Wissens, das Tiecks Konzept mit den kritisierten idealistischen Konzepten und Goethes Autobiographie teilt. Die Binäropposition „individuell“/„allgemein“ als Leitdifferenz der historischen Befunde zielt allerdings

explizit auf die Unterscheidung gegenüber dem Traditionskonzept in *Dichtung und Wahrheit* ab, indem es dessen Trennung eines *Naturwahren* von einem *Naturwirklichen* als moralisches Kriterium literarhistorischer Selektionen ablehnt, mithin die moralische Übercodierung der ästhetischen Unterscheidung „schön“/„hässlich“. Der Binärcode „vaterländisch“/„kosmopolitisch“, der mit „individuell“/„allgemein“ korreliert und die Differenzierung der Aussagen über Goethes Werke vorwiegend leitet, dient vielmehr der Selektion einer literarischen Tradition, welche die moderne Funktion autonomer Literatur: die Unterhaltung freier Zeit erfüllt, die mit ästhetischen Mitteln das – durchaus sinnliche – Interesse des gebildeten Publikums erregt.

Das Einbeziehen der Psychologie von Lektüre und somit der zeitgenössischen Bedingungen von Publikumsinteresse und Rezeption als wesentlicher Faktoren des Prozesses literarischer Überlieferung schließt die überhistorische Modellhaftigkeit der Antike kategorisch aus und impliziert die grundsätzlich verschiedene Beurteilung der Autorität Goethes, die in der Differenzierung des frühen vom späten Goethe ihren Ausdruck findet.

Einschränkungen erfährt der Faktor *Unterhaltung* in der ästhetischen, aber auch patriotischen Fundierung des Konzepts. Der Funktionalisierung des Unterhaltungsanspruchs durch die Aufklärungsliteratur, vor allem in der Tradition Voltaires oder Kotzebues, setzt es die Wirkungsmöglichkeiten mythischer Schichten von Wirklichkeit, des *Wunderbaren*, entgegen, dessen moderner Ort die Erfahrung von Subjektivität bzw. die subjektive Erfahrung des Konflikts mit den Bedingungen der modernen Wirklichkeit ist.

Der Autor

Wieland Neuhauser, geboren am 20.9.1967.

Aufgewachsen und Schulausbildung in Amstetten.

Studium der Germanistik und Romanistik an der Universität Wien.

1987–2000 mehrere Anstellungen im Hotelgewerbe, seit 2000 Einsatzbetreuer einer Notrufzentrale. Lebt und arbeitet in Wien.